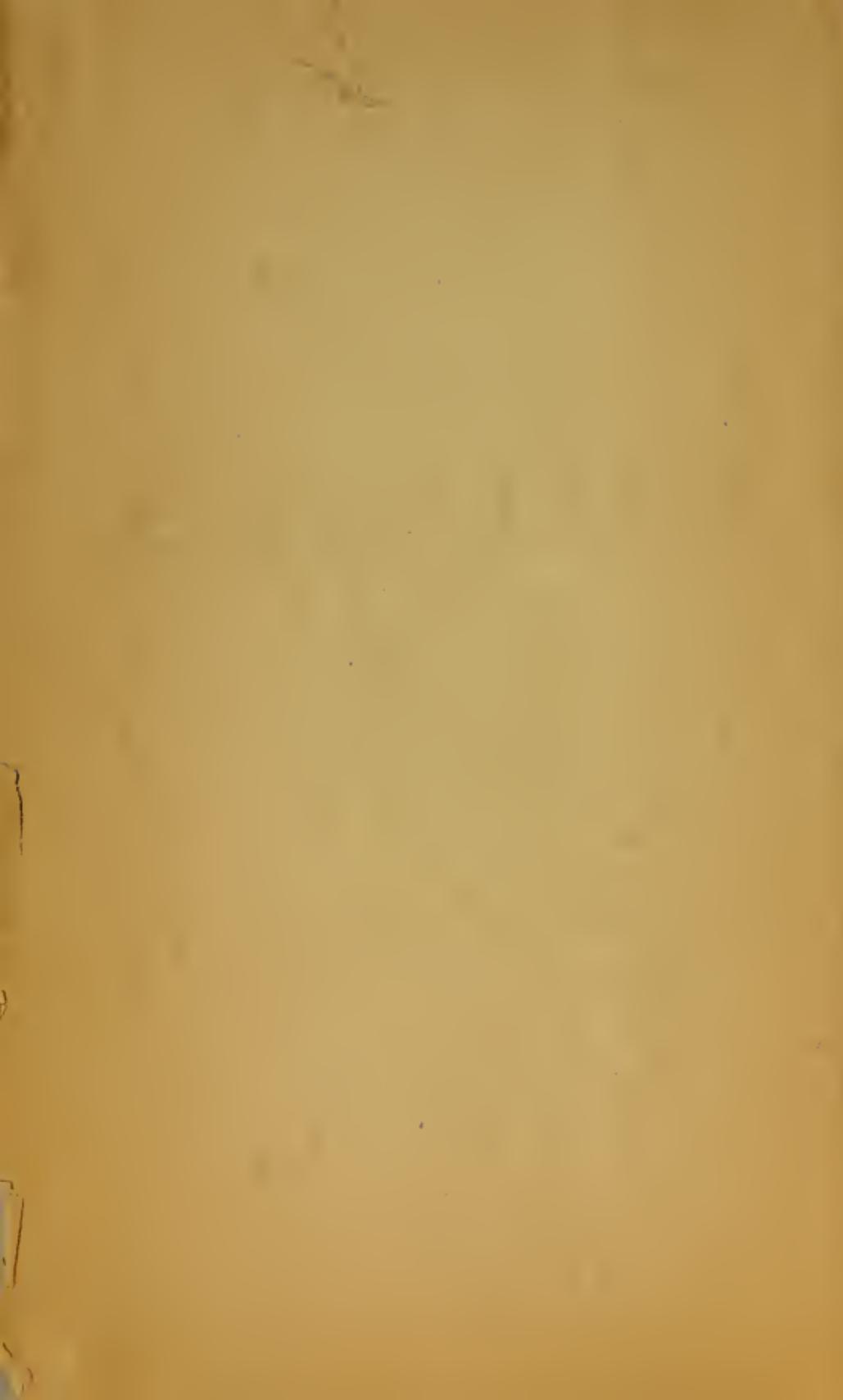




THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

LE
C I N É M A



THÉOPHILE PATHÉ

LE
CINÉMA

CORRÉA
ÉDITEUR

—
1942

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE : 5 EXEM-
PLAIRES SUR ARCHES NUMÉROTÉS DE 1 A 5,
10 EXEMPLAIRES SUR LAFUMA NUMÉROTÉS
DE 6 A 15, ET 20 EXEMPLAIRES SUR BAM-
BOU, NUMÉROTÉS DE 16 A 35.

*Tous droits de traduction et de reproduction ré-
servés pour tous pays, y compris la Russie.*
Copyright by Editions CORRÊA ET CIE, 1942.

H. 12-15-51

PN
1993.5
F8P27

« A la mémoire de mon père et de ma mère. »

683538

TOUR D'HORIZON

EN sortant du cinéma où j'étais allé revoir *La Croisière Noire*, film prestigieux de Léon Poirier sur la vie et les mœurs des peuplades africaines, l'ami qui m'accompagnait me dit à brûle-pourpoint :

— Dans cinquante ans, il restera au Cinéma à jouer son plus grand rôle.

— Lequel ? interrogeai-je, un peu surpris de cette remarque inattendue.

— Celui d'historien, me répondit-il vivement. Puis il ajouta, sans attendre ma réponse : Songez aux filmathèques de chaque pays. Quotidiennement, elles s'enrichissent de documents nouveaux : sciences, arts, voyages... Tout est rangé, classé, étiqueté, comme dans un herbier.

— Somme toute, dis-je en manière de conclusion, c'est la mise sous scellés de l'Histoire du monde pour l'historien de demain ?

— Exactement.

— Et il lui suffira de briser les cachets pour que la Vérité s'offre à lui ?

— Parfaitement.

— En êtes-vous bien sûr ? insinuai-je.

-- Quelle question ! Mon interlocuteur paraissait indigné. Prétendez-vous, poursuivit-il, que la Nature a deux visages : le sien, et celui qu'on lui prête ?

— N'allons pas si loin ! Mais, dites-moi, l'astronome qui observe le firmament à travers l'oculaire de son télescope, voit-il les astres de la même manière qu'un observateur regardant la voûte céleste à l'œil nu ? Evidemment non. L'astronome rétrécit ou agrandit le champ de vision de sa lunette. Il diminue les distances, rapproche les plans célestes. *En bref, il ne voit que ce qu'il veut voir.* Eh bien ! à certains égards, le Cinéma jouit du même privilège. Lui aussi fait un choix. Et, ce qui est plus grave, nous n'en sommes pas toujours avertis.

— Mais ce choix ne diminue en rien le côté réel de la vie filmée.

— Non, mais notre jugement risque d'être faussé. C'est comme si je critiquais un accident de voiture sans en connaître toutes les causes. Fréquemment, les quotidiens d'informations mettent en manchette une phrase importante tirée d'un discours. Or, en lisant le contexte, la phrase prend un tout autre sens : ce qui était affirmatif devient conditionnel, et de la réalité on passe à une éventualité.

— Rien de semblable au cinéma.

— Qu'en savez-vous ? Le micro cinématographique n'enregistre pas tout ce qu'il entend. Il

sait également se taire, en laissant au speaker le soin de commenter ce qu'il n'a pas dit.

Tout en parlant, nous étions arrivés près de la Porte Maillot. Juché sur le toit de son camion sonore, un opérateur de prise de vues, les écouteurs plaqués aux oreilles, la main gauche tenant solidement le volant-guide de la plate-forme panoramique, attendait patiemment le débouché, en trombe, d'un peloton de coureurs cyclistes. Bientôt, ils surgirent. D'abord, un groupe de tête. Puis, s'étirant de plus en plus, le reste des coureurs en file indienne. Sans cesser de filmer, l'opérateur fit pivoter la tourelle supportant les différents objectifs de sa caméra.

— Que fait-il ? demanda mon ami, intrigué par ce manège.

— Ce que fait l'astronome, répliquai-je malicieusement. Lui non plus ne veut pas tout voir. Pour l'instant, l'objectif de sa caméra s'intéresse uniquement au violent effort musculaire de ce coureur qui cherche à rattraper ses concurrents. Bon, voilà notre opérateur occupé, maintenant, à filmer un groupe de jeunes enthousiastes.

— Et pendant ce temps-là, les coureurs lui échappent, remarqua mon interlocuteur d'un air navré.

— Rassurez-vous, son objectif les rattrapera au haut de la montée.

La foule commençait à se disperser. Hâtivement, l'équipe de la presse filmée rentrait le

matériel : câbles, micro, trépieds, caméra, tout fut escamoté en un clin d'œil, et la voiture fila en direction du Parc des Princes.

— Là, au moins, aucune discussion possible, reprit mon ami. Toutes ces scènes ont bien été filmées sur le vif. L'actualité cinématographique n'est pas une sélection ; c'est un instant de notre vie réfléchi sur l'écran, aussi fidèlement qu'un paysage sur une eau transparente.

— C'est beaucoup dire. Autant vouloir prétendre qu'un photographe de métier ne retouche jamais ses clichés. Le Cinéma a beaucoup évolué depuis sa création. Entre la technique cinématographique d'hier et celle d'à présent, il existe autant de différence qu'entre le clavecin d'autrefois et le piano d'aujourd'hui. Le principe du Cinéma est resté le même, mais les résultats obtenus sont différents.

— Qu'entendez-vous par technique ?

— L'art de photographier la Nature, par exemple, de l'enjoliver parfois... On peut, grâce à cette technique, modifier l'aspect d'un paysage, comme le maquillage modifie une physionomie. Un écran jaune fixé sur l'objectif de la caméra donne plus d'éclat à une vue champêtre. Remplacez-le par un écran rouge, et vous obtiendrez un effet de lune. Le travelling, ou déplacement de la caméra, aère considérablement un décor, lui donne une ampleur qu'on ne soupçonnait pas. Posez votre appareil photographique sur le sol pour prendre une photo d'un ami, il vous paraîtra démesurément grand. Tout cela constitue la technique. Ensuite, intervient le montage. Parmi toutes les scènes d'ac-

tualité que vous avez vu filmer, tout à l'heure, on commence par faire un choix.

— Encore !

— Nécessairement. Pour être présentée convenablement, la réalité a besoin d'être habillée. Feuillotez un hebdomadaire illustré où l'on vous présente en quelques photos saisissantes des sujets d'actualité. La parfaite présentation des vues photographiées n'est pas l'effet du hasard. Elle est due à un montage de photos. Et ce montage suppose, là encore, un choix préalable de clichés. Au Cinéma, le stade suivant consiste dans l'assemblage bout à bout des scènes choisies. Travail difficile pour donner du rythme à l'ensemble.

— Et ensuite ?

— Restent les truquages. Impossible, par exemple, de filmer un rêve. C'est inaccessible à l'œil humain. L'usine où se font les travaux de façonnage du film peut, seule, résoudre ce problème et beaucoup d'autres du même genre.

— J'aimerais bien en visiter, une.

— Rien de plus facile. Et vous comprendrez mieux, par la suite, pourquoi l'historien de demain devra se montrer circonspect en découvrant la Vérité parée par la grâce des humains.

Comme nous pénétrions à l'intérieur de l'usine, une camionnette légère sur laquelle on lisait « Actualités sonores et parlantes » nous dépassa à vive allure, pour s'arrêter 20 mètres plus loin devant la porte d'un hall vitré.

— Tenez, vous tombez bien, dis-je à mon visiteur. Ces boîtes de films impressionnés, trans-

portées en camionnette, vont directement au Service du développement. Allons-y. Nous assisterons à tout le cycle des opérations.

Habitué à se mouvoir dans l'obscurité presque complète pour éviter de voiler, avant développement, la pellicule impressionnée, des développeurs s'affairaient en silence. Extraits de leurs boîtes métalliques, les rouleaux de pellicule furent placés sur les axes de départ. Après contrôle des temps de durée de développement, et lecture des indications transmises par les opérateurs, l'ordre de mise en marche fut donné.

Le long cheminement de la pellicule, dans une série de tubes de développement commença. Cette progression lente était guidée par des galets, évidés au centre pour éviter tout contact avec la surface gélatinée, tout en maintenant le film bien horizontal. De proche en proche, postées en éclaireurs sur tout le trajet du film, de petites lampes d'un rouge sombre renseignaient les techniciens sur l'état d'avancement du développement. On apercevait nettement par transparence la naissance de l'image cinématographique, suivie bientôt de l'apparition des demi-teintes, avec çà et là des parties sombres ou claires : contre-jours de forêt, ou bien échappées de lumière dans un sous-bois...

Toutes ces demi-teintes restituaient, en le libérant, le rayon de lumière qui avait créé l'image.

De fines aigrettes firent leur apparition sur le côté marginal de la pellicule.

— C'est le langage cinématographique, explique-je pour répondre à l'interrogation muette

de mon visiteur. Leur hauteur mesure l'intensité du son. Un cri strident se traduit par une série de fines aigrettes atteignant la limite de la marge sonore. Par contre, une parole étouffée donne une modulation atténuée, analogue au moutonnement de la vague.

— Si je comprends bien, la parole est aussi photographiée, puis développée comme l'image. Mais comment peut-on photographier du son ?

— Par un procédé relativement simple. Faites parler un personnage devant un microphone. Parmi tous les modèles en usage, choisissons le plus élémentaire. Derrière la membrane élastique de cet appareil se trouve de la poudre de charbon. Sous l'effet des vibrations de la membrane, elle est plus ou moins comprimée. Et ces compressions successives, en modifiant constamment la résistance opposée au passage du courant microphonique, transforment les vibrations sonores de la parole en pulsations électriques d'égale durée. Très faibles au départ, ces pulsations sont amplifiées pour permettre leur acheminement, par câbles, jusqu'à l'appareil d'enregistrement qui n'est autre chose qu'un oscillographe enregistreur.

« Schématiquement, un oscillographe se compose essentiellement de deux fils extrêmement fins, très rapprochés l'un de l'autre, et tendus entre deux supports. Au milieu de ces deux fils est collé un petit miroir, d'un demi-millimètre de largeur à peine. Ce dispositif étant placé entre les deux pôles d'un champ magnétique, on constate que le miroir tourne dès qu'un courant électrique parcourt les deux fils. Le même

phénomène se produit à l'arrivée du courant microphonique. Sollicité sans arrêt par les pulsations du courant, le miroir oscille continuellement. Il suffira maintenant de diriger sur lui un faisceau lumineux qui sera réfléchi sur la pellicule sensible. Toutes ces pulsations se trouveront alors impressionnées.

« Et voilà notre son photographié comme l'image.

— Et pour reconstituer le son à la projection de la bande cinématographique ?

— Rien de plus facile. On fait encore appel à la lumière, et aussi à une cellule photo-électrique possédant la propriété, sous l'influence de la lumière, de donner naissance à un courant électrique proportionnel à l'intensité de la lumière reçue. Lors du défilement de la bande sonore devant la cellule photo-électrique, les hachures noires du son forment des écrans de surface variable qui règlent l'importance du flux lumineux traversant la pellicule avant d'atteindre la cellule. D'où production d'un courant modulé restituant dans son intégralité les pulsations électriques du courant microphonique. Reste à les métamorphoser en vibrations sonores. C'est là le rôle de la membrane du haut-parleur. A chaque pulsation électrique correspondra un ébranlement de l'air environnant : et la somme de ces ébranlements successifs, ce sera le son primitif reconstitué. Bien entendu, avant la projection de la bande cinématographique, on a procédé au tirage de la copie d'après le négatif.

— Est-ce compliqué, ce tirage ?

— Vous en jugerez vous-même. Venez avec moi.

Dès notre entrée dans une grande pièce rectangulaire, le bruit saccadé des « tireuses » nous enveloppa d'un bourdonnement incessant. L'éclairage rouge sombre du développement fit place au rouge cerise. Plusieurs rangées de machines divisaient la salle en allées parallèles. Vêtues de blouses blanches, des ouvrières surveillaient chaque machine, travaillant avec aisance dans cette demi-obscurité.

Supportés par des axes verticaux entraînés d'un mouvement uniforme par des débiteurs dont les dents pénétraient dans les perforations latérales du film, négatifs et rouleaux de pellicule vierge se déroulaient à une cadence identique. A mi-chemin de leur course, ils s'accolèrent l'un à l'autre, avant de s'immobiliser durant une fraction de seconde en face d'une petite fenêtre, guère plus grande qu'un timbre-poste. Là, pendant cette courte immobilisation, un rayon lumineux impressionna la pellicule vierge au travers du négatif-image. Puis, un obturateur vint masquer la source éclairante, permettant ainsi l'escamotage des deux images : négatif et positif, et leur remplacement par deux autres.

— Chaque tireuse, soulignai-je, peut débiter de 300 à 600 mètres-heure. Et cette usine sort à plein rendement aux environs de 1 million de mètres de pellicule impressionnée par mois.

— Magnifique ! s'extasia mon visiteur. Et comme c'est simple !

— Oui, mais nous avons un peu triché. Avant d'être posé sur la tireuse, le négatif a subi quelques manipulations. De même que le photographe calcule le temps de pose de son cliché avant d'en tirer une épreuve positive, le technicien du film calcule l'éclairage convenable à donner au négatif de la scène cinématographique. Chaque film comportant, généralement, des scènes de studio et de plein air, on note après développement des différences de tonalité photographique. Pour y remédier, on éclaire plus ou moins, en cours de tirage, le négatif de chaque scène dont on tire le positif. Ce jeu de bascule rétablit l'équilibre photographique de l'ensemble. Rendons-nous, maintenant, aux Services du montage. Vous verrez quelles précautions il faut prendre pour assembler, bout à bout, les positifs.

— On se croirait dans un Service de contagieux, remarqua mon ami, en regardant la salle où s'affairaient des jeunes femmes aux mains gantées de coton blanc.

— Ces gants leur sont nécessaires pour ne pas risquer de tacher la pellicule avec l'humidité des doigts, ou la rayer avec des ongles trop pointus. N'oubliez pas que la couche gélatinée du film est fragile. Et la moindre rayure étant agrandie 2 à 300 fois sur l'écran, vous auriez rapidement à la projection l'impression de « pluie » si souvent observée quand on projette des films trop usagés. Et cela, ajoutai-je, n'est dû, comme vous le voyez, ni à la photographie, ni à la mise en scène.

— Vous m'y faites songer, répliqua mon visiteur. En venant ici, j'espérais pénétrer certains

secrets de la technique ; et je n'ai encore rien vu.

— Patience ! La vue d'ensemble n'était pas inutile. Allons en projection suivre la sélection des positifs. Nous y ferons d'utiles observations.

Sur l'écran, se déroulaient les manœuvres d'une escadre. Reposant mollement sur l'eau, comme la mouette sur la vague, de légers torpilleurs s'échelonnaient dans le lointain. Brusquement, la vue changea. Comme par enchantement, cuirassés et torpilleurs se rapprochèrent les uns des autres ; et le long serpentín mal défini fit place au tracé d'une courbe idéale.

— Je préfère de beaucoup cette vue à la précédente, remarqua mon voisin.

— Mais c'est la même, seulement filmée différemment. Puis, devant son étonnement, j'ajoutai : Voilà un des secrets de la technique cinématographique. Au cours de la prise de vue, notre opérateur a, pour vous, changé d'objectif. En utilisant un long foyer, il a volontairement diminué la distance qui séparait chaque bateau, raccourci considérablement la ligne d'échelonnement de l'escadre, créé enfin cette courbe apparente qui, dans la réalité, est à peine esquissée. La première vue était proche, davantage, de la Vérité, mais c'est celle-ci qui sera choisie.

— Pourquoi ?

— Vous avez déjà répondu à cette question.

En tant que spectateur, ne la préférez-vous pas à l'autre ?

— Alors, vous déformez la Vérité ?

— Non, je vous la présente sous un jour agréable. C'est tout. Aimerez-vous qu'on vous montre à l'écran la Côte d'Azur photographiée un jour de pluie ? Vous en garderiez un souvenir détestable. Et pourtant, il pleut aussi sur les bords de la Méditerranée. La jeune fille qui rencontre pour la première fois son futur fiancé, affiche-t-elle un visage renfrogné ? Elle s'efforce de plaire. Pourquoi refuseriez-vous cette séduction à la Nature ? Et pourquoi le cinéaste ne l'aiderait-il pas à vous séduire ? Cela demeure vrai, également, pour les manifestations de notre activité quotidienne. Tenez ! n'observez-vous rien parmi ces scènes de la course cycliste que vous avez vu photographier.

— Si. La foule n'était pas si dense.

— Précisément. Ici l'illusion est bien rendue. On éprouve nettement l'impression que les gens sont coude à coude. Et c'est l'objectif, agissant à la manière d'un télescope, qui les a rapprochés, fait se resserrer ainsi, pour nous les présenter de plus près. Voici le premier plan du coureur essayant de rattraper le peloton ; puis la scène des jeunes enthousiastes. A la crispation douloureuse du visage de l'un, correspondent les encouragements des autres. Montées de cette façon, ces deux scènes se complètent admirablement. Enchaînez avec un autre plan de foule libérée des entraves du champ photographique, et vous distinguerez les allées et venues du public. Maintenant, il apparaît clairsemé.

La projection était terminée. En deux minutes, nous venions de revivre, sur l'écran, une heure de notre existence.

— Voilà, affirmai-je avec un sourire, comment l'histoire de notre vie s'inscrit en raccourci sur un rectangle de toile blanche.

— Et ce raccourci n'est pas véridique.

— Mais si. Seulement ne croyez pas qu'on puisse jamais découvrir la Vérité toute nue. Celui qui conte une histoire vécue, le peintre occupé à reproduire sur la toile les nuances infinies de la couleur, l'écrivain, en détaillant l'aspect d'un paysage, tous agrémentent, embellissent, ou apportent du pittoresque à leurs créations. De même pour l'image animée. La technique cinématographique s'en empare, la plie à ses lois, et, si j'ose dire, lui fait prendre la « pose ».

« Nous sommes habitués à ce souci de coquetterie, mais l'historien fera bien de s'en méfier.

Nous quittâmes la salle de projection. Tout en nous dirigeant vers la sortie de l'usine, mon visiteur désigna à mon attention un bâtiment ressemblant à une maisonnette d'habitation.

— Vous y logez du personnel ?

— Non. Ce sont les salles de montage réservées aux metteurs en scène. Dans ce même bâtiment se trouve aussi la machine Truca qui, comme son nom l'indique, sert pour les truques.

— Ah ! oui, la boîte à malices du Cinéma !

— N'exagérons rien. Cette machine aide à la réalisation de tout ce que l'audace folle de nos opérateurs, ou le génie inventif des metteurs en scène ne peuvent photographier directement.

Ainsi le rêve dont je vous ai parlé. Vous êtes anxieux de savoir comment ? Eh bien ! supposons un personnage endormi. En proie à un cauchemar, il se voit assailli par un fantôme. Tout en dormant, il se débat, lutte désespérément, se réveille enfin et... s'aperçoit qu'il a rêvé.

« Il s'agit de matérialiser ce rêve.

« On commence par filmer le personnage endormi, dans un décor approprié. Ensuite, le fantôme, seul, devant un fond de velours noir, qui, en négatif, deviendra transparent. Pour donner l'illusion que le fantôme surgit du néant, sa silhouette devra se dessiner peu à peu, puis s'évanouir graduellement à la fin de l'apparition. Techniquement, cela revient à diminuer le temps de pose de l'image cinématographique, au commencement et à la fin de la scène. Un simple réglage de l'obturateur de la caméra permettra ce résultat. Une fois ces deux scènes filmées, nous aurons, après développement, deux négatifs différents. En les impressionnant simultanément, avec un léger flou, sur une même pellicule, on atteindra au but recherché : la matérialisation du rêve, rendue plus apparente encore par la photo aux contours flottants, tel un décor regardé au travers d'une gaze. Ce dernier travail est l'œuvre de la Truca.

— Bravo ! Je commence à connaître les secrets du Cinéma.

— Les recettes de fabrication, peut-être ! Mais pas le secret de la réussite d'un film, ou les raisons de son insuccès.

— Que voulez-vous dire ?

— Que pour composer, le musicien doit connaître les règles de l'Harmonie. L'image animée possède également les siennes. Elles ont nom : Mouvement, Rythme, Découpage, Mise en scène... On tient compte aussi de l'expérience passée, de l'évolution du Cinéma, ici et ailleurs. En fait, c'est à la lumière d'un examen attentif de tous ces éléments qu'on pourra juger de la difficulté de réaliser un bon film.

MOUVEMENT ET RYTHME

UNE erreur, commune à beaucoup de gens, est de confondre le « mouvement » d'une action filmée avec son « rythme ».

La vie se manifeste à nous par le mouvement incessant qui l'accompagne, et le film qui tend à montrer la vie sous ses multiples aspects doit refléter ce mouvement.

Au Cinéma, le mouvement demande à être ordonné. Le rythme trouve son expression dans l'alternance judicieuse de tous les plans cinématographiques dont l'assemblage constitue un film. Recréer le mouvement est relativement aisé lorsqu'on photographie les manifestations de notre vie quotidienne : l'arrivée d'un train en gare, par exemple. Cela devient infiniment plus difficile quand les scènes filmées sont tirées de la comédie humaine dans laquelle l'être humain joue un rôle de premier plan, tel que : *L'Ami Fritz*, d'Erckmann-Chatrian.

Le mouvement nous est alors donné par le

comportement des individus, qui varie selon le tempérament de chacun. Aux prises avec une difficulté, l'homme d'action réagit aussitôt, tandis qu'un tempérament opposé s'attarde dans la réflexion. Vie contemplative et vie active semblent être, toutes choses égales d'ailleurs, les deux pôles entre lesquels le genre humain exerce son activité.

Art d'expression, le Cinéma doit rechercher les attitudes qui traduisent, le plus fidèlement possible, les mobiles auxquels obéissent les personnages.

Un sentiment peut provoquer des attitudes extrêmement variées : joie qui se manifeste bruyamment par des gestes désordonnés, ou simplement par l'expression sereine du visage.

De plus, l'être humain est ainsi fait qu'il cherche fréquemment à dissimuler ses propres sentiments, à composer son attitude. D'où cette gamme infinie de réactions qui traduisent, par des gestes nuancés et des expressions fugitives, les motifs réels ou voulus de ses actes.

Trois associés, sur le point d'être ruinés, reçoivent un télégramme confirmant le désastre. Le regard changé du premier, un geste nerveux du second, la cigarette qui permet à l'autre de se donner une contenance : trois réactions différentes au regard d'une même situation.

Avec ces attitudes, le cinéaste joue comme un pianiste avec les touches de son clavier. De leur choix, de leur enchaînement naîtra une symphonie de gestes et d'expressions qui laissera le public suivre, en détail, la vie intérieure des personnages.

Ces signes extérieurs, qui traduisent en langage visuel une action, sont mis en valeur par les plans cinématographiques. Un gros plan permet de distinguer aisément un jeu de physionomie, ou le détail d'un ornement d'intérieur. Pour préciser une attitude, ou un geste utile à la scène, on utilisera le plan moyen, alors que la vue générale sert à situer les personnages. L'objectif, en jouant à volonté le rôle d'un télescope, permet d'enrichir considérablement ce langage.

En réalité, le mouvement doit s'interpréter, au Cinéma, comme une pantomime expressive, Il est intégré à l'image.

Une idée cinématographique n'a de valeur que par les développements qu'elle suggère à l'esprit. Ces développements ne sont pas seulement le fait de la logique d'une action, qui doit se dérouler selon un plan tracé à l'avance, mais également du sens que l'on entend donner aux scènes représentées.

Un monsieur manque son train. La logique veut qu'il attende le prochain. Mais il y a trois heures d'attente. En profitera-t-il pour visiter un musée, se promener sur les grands boulevards, ou aller au Cinéma ? Tous ces développements sont acceptables. Or, je désire que l'événement banal du début soit prétexte à une rencontre imprévue, d'où découlera une suite de scènes cinématographiques amusantes. C'est donc, de préférence, sur les grands boulevards que j'enverrai mon personnage.

Chaque problème psychologique comportant une infinité de solutions possibles, on peut, en partant d'une même idée, produire des films

totale­ment différents, les développements choisis n'étant jamais les mêmes et n'aboutissant pas aux mêmes dénouements.

Ainsi, un champ illimité s'offre à l'exploitations des idées cinématographiques, qui sont comparables aux huit octaves du piano, éléments constants du renouvellement si manifeste de la composition musicale, ceci indépendamment du caractère de cette composition, où s'affirme le tempérament de l'artiste.

La valeur cinématographique de ces développements est subordonnée au mouvement qu'ils comportent.

Assis à la terrasse d'un café, un consommateur voit passer un ami. Sans hésiter, il se lève. court après lui pour le rattraper.

Plus l'action sera directe, plus le mouvement sera perceptible.

S'il en était autrement, le cinéma n'aurait plus de raison d'exister.

L'image animée se suffisant à elle-même pour créer le mouvement, la parole semble, à première vue, inutile.

D'aucuns se plaisent à évoquer l'heureux temps du muet. Ils oublient que la parole, pour « muette » qu'elle fût, existait néanmoins sous forme de nombreux sous-titres.

Tant que la parole n'est que le prolongement naturel de l'action, elle ne saurait freiner le mouvement. Deux êtres que l'amour attire l'un vers l'autre, et dont les attitudes trahissent les sentiments, ne sont pleinement rassurés qu'après le premier aveu.

Cet aveu, le spectateur le pressent, l'attend.

Le supprimer de l'action serait le décevoir.

Il en va tout autrement d'un dialogue qui n'est pas intimement lié au mouvement de la scène. En relatant un fait passé, le mouvement se ralentit forcément. L'action est davantage pensée que vécue, les attitudes des artistes cessant, pour un instant, d'aider à la compréhension de la scène.

Ainsi donc, le ralentissement du mouvement cinématographique ne signifie pas une absence de gestes ou d'expressions, mais bien le côté négatif de ces attitudes.

Pour que l'image reste souveraine, et garde sa signification d'art plastique, il importe que le dialogue simple, direct, ne soit pas trop descriptif.

La souveraineté de l'image s'affirme encore davantage dans les scènes de plein air, où l'ambiance devient mouvement.

Un homme, l'air las, se promène dans la campagne. L'atmosphère paisible qui l'entoure est faite de mouvement : clochettes d'un troupeau de chèvres qui rentrent au crépuscule ; bruissement du vent dans les arbres ; voix du laboureur qui pousse son cheval dans le dernier sillon ; et la signification de ce spectacle nous est donnée par l'expression graduellement apaisée du promeneur.

En aucun cas, le jeu de l'artiste ne saurait s'identifier avec une gesticulation désordonnée, car le rythme d'un film trouve sa première expression dans l'absence de tout geste, de toute attitude inutile à l'action présente ou à ses développements ultérieurs.

Ce qui est vrai pour le jeu de l'artiste l'est également pour la durée de la scène. Une action qui se morcelle en détails inutiles, se perd en longueurs et donne l'impression d'une chose désordonnée, dont tout rythme est banni.

Le rythme exige une alternance judicieuse de tous les plans cinématographiques dont l'assemblage, je le répète, constitue le film.

Entre les plans sélectionnés pour le montage, et les lettres de l'alphabet, on peut faire un certain rapprochement. De même que voyelles et consonnes servent à construire des mots, puis des phrases, les plans cinématographiques servent à construire des scènes. De l'emplacement des premiers, comme des seconds, dépend la signification des phrases et celle des scènes.

Ponctuer un écrit, c'est donner un rythme à la phrase, tout en mettant en valeur certaines expressions. Dans le montage d'une scène cinématographique, la ponctuation s'exprime sous la forme des demi-plans et des gros plans, qui viennent opportunément souligner l'action par un détail utile à la compréhension de l'ensemble.

Pour chaque scène qui doit être montée, il existe un grand nombre de plans parmi lesquels un choix s'impose. En principe, un film de durée moyenne, dont la totalité des scènes assemblées atteint deux mille cinq cents mètres, représente, avant tout travail de sélection, une longueur de pellicule environ vingt fois supérieure.

Cette disproportion entre le métrage utile et celui qui sera éliminé peut paraître paradoxale.

Qu'il suffise de savoir qu'une première sélection va écarter un nombre important de plans dont la projection révèle l'inutilité et qui, incorporés au film, nuiraient à son mouvement et à son rythme.

Parallèlement à ce travail, le monteur, sous la direction du metteur en scène, classe les plans suivant la valeur du jeu de l'artiste.

Chaque scène est généralement fragmentée, à la prise de vues, en un nombre variable de plans cinématographiques.

Deux personnages discutent une affaire. Une vue générale les montre tous les deux dans la pièce où se trouve le bureau. Puis, plan rapproché les présentant à mi-corps, l'un en face de l'autre. La discussion s'engage. Au dialogue de l'un correspondra un premier plan de l'autre, et inversement. On suivra ainsi les jeux de physionomie du personnage qui écoute. Tout cela agrémenté de plans accessoires, pour préciser une attitude ou un geste.

Il importe que le jeu de l'artiste soit égal dans chacun de ces plans. Mais le spectateur ne demande pas seulement une continuité dans le jeu ; il exige de pouvoir en juger sous un éclairage qui ne vienne pas en contrarier les effets d'un plan à l'autre.

Et cette remarque s'applique encore au son, qui doit être modulé dans des limites suffisantes pour rendre la parole parfaitement audible et permettre à l'artiste d'élever la voix lorsque l'action l'y contraint.

Son choix fait, le monteur assemble les plans suivant l'ordre du découpage du scénario, et

obtient un premier montage. A la projection de cette bande, l'action commence à se matérialiser sur l'écran en une suite ordonnée de scènes.

Dans cette ébauche du film, le rythme se dessine à peine. Il se précise, au fur et à mesure que les scènes se succèdent à une cadence harmonieuse, par les éliminations successives des plans accessoires, par l'insertion, çà et là, de détails utiles, par l'enchaînement judicieux des scènes secondaires, qui rejoignent sans heurt l'action principale. Ainsi le rythme, après avoir pris naissance dans un mouvement ordonné, intervient pour donner peu à peu à un assemblage disparate une forme homogène.

Un film peut être bien rythmé et manquer de mouvement. La réciproque n'est jamais vraie, le mouvement étant entretenu par un rebondissement continu de l'action, même exprimée en touches légères, en nuances, toutes formes d'expressions qui devront leur unité au rythme.

A priori, on ne saurait dénier au metteur en scène le droit de monter lui-même son film. Seulement, est-ce toujours son intérêt ? A certains égards, on peut, sans hésiter, répondre par l'affirmative, notamment pour les premiers travaux de sélection. Mais, tout imprégné de son œuvre, il peut être sujet à une sorte de myopie qui se manifeste par une prédilection marquée pour certaines scènes, d'où tendance à les incorporer dans la bande définitive.

Au contraire, un esprit neuf, moins influencé par le sujet, jugera en toute impartialité.

Cet esprit neuf, c'est le monteur. Sa tâche

est délicate. Travaillant en collaboration étroite avec le metteur en scène, dont il discerne les qualités et les défauts, il doit redouter, par-dessus tout, de mutiler son œuvre.

En poursuivant ce raisonnement, on arrive à admettre l'utilité, dans nombre de cas, de la « supervision », épouvantail qui soulève des controverses passionnées. En premier lieu, que faut-il entendre par superviseur ?

Il existe dans le Cinéma une hiérarchie de termes assez mal définie. Exception faite d'appellations précises telles que : metteur en scène, opérateur ou ingénieur du son, on se perd assez facilement dans un dédale de désignations secondaires dont on ignore le sens exact. Superviseur est l'équivalent de directeur de production, de chef de production, ou de commanditaire. Tous les trois ont un droit de regard sur le film. Mais, alors que le directeur de production ne s'occupe que d'un film à la fois, le chef de production est responsable d'un programme de plusieurs films. C'est une lourde responsabilité.

Quant au commanditaire, il représente un capital important — plusieurs millions par film. Or, n'oublions pas que le Cinéma, tout en étant un art, est également une industrie. Par conséquent, le capital engagé doit être rémunéré, au même titre que l'actionnaire qui tire un honnête profit du placement de son argent.

Le superviseur, appelons-le plus exactement, le chef de production, jugera donc le film, non seulement comme une création ar-

tistique, mais aussi comme un objet rentable. D'où des heurts possibles entre metteur en scène et producteur. Au surplus, cette supervision commence déjà lors du choix du scénario et du découpage, deux stades décisifs pour la réussite d'un film.

III

SCÉNARIOS ET DÉCOUPAGE

C'EST avec le doux entêtement du bibliophile acharné à dénicher une édition rare que le cinéaste s'efforce de découvrir un bon scénario.

Disons tout de suite quelques mots sur le scénario « commercial ». Le film : *Le Roi des Resquilleurs* en est un exemple.

Personne ne conteste que le Français court après les billets de faveur de toute sorte. Ce côté débrouillard de notre nature nous entraîne dans mille et une petites combinaisons quotidiennes.

À l'écran, sous les traits de Milton, chaque spectateur retrouvait un peu de lui-même. En une série de « gags » amusants, ce film procurait une suite de menues satisfactions d'amour-propre dont le public prenait sa part. On assistait au triomphe de la resquille. Depuis, le mot a fait fortune.

Dans un autre ordre d'idées, *Prisons sans*

barreaux devait également séduire le public. Qui d'entre nous n'a jamais frémi en songeant aux possibilités « réelles » de redressement moral de l'adolescence emprisonnée, cloîtrée, sermonnée par des mentors dont l'autorité s'appuie sur des textes rigides.

Ce film, où l'une des héroïnes résiste au milieu, lutte pour sauvegarder les illusions de la jeunesse et ses rêves de jeune fille, contenait le sentiment populaire, toujours prompt à s'insurger contre les injustices de la vie et celles du sort.

Pour qui connaît la richesse de notre patrimoine littéraire et théâtral, il semble à priori difficile de concevoir que les bons scénarios soient rares.

En fait, toutes les situations d'un conte, d'un roman ou d'une pièce de théâtre ne sauraient être traduites en langage visuel, dans la forme imaginée par l'auteur, et cette restriction définit à elle seule le sens attaché au mot scénario : l'essence d'une œuvre littéraire présentée sous une forme susceptible d'être transposée à l'écran.

A la base du scénario, il y a l'idée, née de la lecture de l'œuvre littéraire. Semblable au kaléidoscope, dont les combinaisons, variant à l'infini, sont produites par un nombre restreint de petits objets coloriés, la vie, tout en ne présentant qu'un nombre de situations limité, nous offre, pour chacune d'elles, mille et un développements possibles.

Pour un scénariste, si l'idée est acceptable, ce qui compte essentiellement, ce sont ses dévelop-

pements. On les trouve tout au long dans l'œuvre littéraire ; seulement tous n'ont pas la même valeur cinématographique.

Relisons *Le Voyage de M. Perrichon*, d'Eugène Labiche.

Ces scènes, pleines de gaieté au départ du train, l'arrivée en Suisse, l'ascension ; Perrichon sauvé du gouffre par le dévouement amoureux d'un prétendant à la main de sa fille ; puis sauveteur, lui-même, de la vie du deuxième prétendant... Tous ces développements sont excellents pour l'image animée.

En revanche, les conciliabules, au retour de Suisse, entre prétendants, mère, fille, etc... pour éviter à Perrichon les aléas d'un duel sont, cinématographiquement parlant, moins bons.

Il ne faudrait pas en inférer pour cela que le scénario se trouvera réduit aux seuls développements de l'idée qui aient une valeur cinématographique. L'adaptation s'exerce aussi dans le sens de la recherche d'une équivalence possible pour donner le mouvement cinématographique à tous les développements de l'œuvre littéraire dont on recherche la traduction visuelle. Et, parfois, ces équivalences deviennent des transformations complètes. Toutefois, la pensée de l'auteur est respectée, si ces transformations sont faites en étroite collaboration avec lui.

D'autre part, il faut bien admettre que la fantaisie de certains adaptateurs a abouti parfois à de véritables trahisons...

Pour en revenir aux transformations, celles-ci sont d'ordre différent, soit qu'il s'agisse d'abrégger, pour le rendre plus vivant, un dialogue

entre deux personnages, soit qu'il s'agisse de présenter sous une forme cinématographique une description trop littéraire, soit encore qu'il s'agisse d'extraire d'un développement de l'idée tel aspect pouvant être représenté par une vue directe.

Ici interviennent non plus seulement les transformations, mais aussi les scènes rajoutées, qui sont parfois au film ce qu'une fleur est à la toilette d'une jolie femme.

Tout en donnant plus de vie cinématographique à certains passages de l'œuvre littéraire, ces scènes ajoutées permettent également à l'auteur de montrer des développements inédits, qu'il s'était contenté, dans le texte imprimé, de suggérer à l'esprit du lecteur.

De ce premier aperçu, il est aisé de comprendre qu'un bon scénario ne s'improvise pas.

La variété infinie des scénarios possibles peut être classée en deux grandes catégories : dans la première, on mettra tout ce qui concerne une action vécue, où le cinéaste n'éprouve aucune difficulté réelle à animer sur l'écran les sentiments de ses personnages ; et, dans l'autre, les sujets dont la trame est faite d'un conflit psychologique intérieur qui appelle une explication quant à sa raison d'être et aussi une traduction concrète de l'évolution des sentiments exprimés, qui ne se manifestent pas forcément par une action immédiate.

Un auteur tel que Kipling offre d'immenses possibilités, par les sujets qu'il a traités, et dont la substance est riche d'épisodes de grande aventure. Ces vastes horizons où il entraîne ses

personnages, dont la psychologie nous est révélée au travers d'une action âpre, donnent un relief saisissant aux films de mouvement tirés d'œuvres telles qu'*Eléphant Boy* ou *Gunga Din*.

Pareillement, dans l'œuvre littéraire d'un Loti, d'un Pierre Benoit, d'un Farrère — pour ne citer que ceux-là, on trouvera, comme par le passé, certains sujets d'action d'une valeur cinématographique égale à celle de films comme *Pêcheur d'Islande*, *l'Atlantide* ou *les Hommes Nouveaux*, films dont le principal attrait réside dans le mouvement d'une action qui semble à certains moments déborder du cadre de l'écran.

Des auteurs tels que Jean Bommart, O.-P. Gilbert, qui ont fait leurs premières armes dans le grand reportage journalistique, ont donné au roman d'aventures une nouvelle jeunesse, en s'inspirant de faits réels, dont leur coupe-file de journalistes leur a permis l'observation.

Sans grand effort, le cinéma produit, avec ces œuvres d'action, d'excellents films où le mouvement s'accompagne d'une vraisemblance qui va s'affirmant.

Par contre, dès qu'il s'agit de porter à l'écran une étude approfondie d'un tempérament humain, les difficultés surgissent d'elles-mêmes.

Imagine-t-on, indépendamment d'un grand talent d'artiste, la somme de travail que nécessite la transposition cinématographique d'une œuvre de Dostoïewsky, telle que *Crime et Châtiment* ?

Témoin ce passage du livre où l'auteur décrit avec un souci, presque morbide, du détail, le débat qui se livre dans la conscience tourmentée

de son personnage. Rien ne nous est épargné. Nous suivons, pas à pas, la cristallisation lente de son projet criminel : ses craintes, puis ses accès de révolte devant le sentiment de ce qu'il va commettre. Est-ce tout ? Non. Il cherche à justifier son geste. Son acte ne sera pas celui d'un assassin, mais celui d'un justicier. Ne s'agit-il pas d'une usurière ? Donc, absence de remords. Et, durant ce colloque intérieur, comme poussé par une force mauvaise, Raskolnikoff continue de gravir les marches de l'escalier, jusqu'à la mansarde de la vieille. La main sur le bouton de la porte, il hésite encore...

Le cinéaste est bien moins favorisé, là, sous le rapport de la matière brute, que, dans une œuvre d'action.. De plus, l'esprit critique du public sera éveillé sur un sujet où l'on s'efforcera de le faire participer non seulement à l'exposé des faits, mais au déroulement logique de leurs conséquences.

Ces faits étant commandés par le comportement des individus, tels qu'ils sont présentés, il suffira que le spectateur se refuse à admettre la vraisemblance du côté psychologique de ces individus pour rejeter tous les développements qui en sont l'illustration.

Or, ces développements existent tous, en puissance, dans l'exposé des faits et de la mentalité des personnages, qu'il s'agisse de passions trop vives, ou bien d'un dérèglement de la personnalité.

Il faut, dès l'abord, que le scénariste dépouille de toute équivoque le problème psychologique posé, afin que l'esprit du spectateur ne flotte

pas, indécis, entre une alternative qui le déroute et l'indispose...

Ceci fait, c'est-à-dire les données du problème posées, le développement de l'action deviendra la grosse difficulté. En effet, il faudra trouver le moyen de *donner du mouvement à une action davantage pensée que vécue*.

Les personnages d'un Balzac sont plus proches du public que ceux d'un Dostoïewsky. Tout en étant riches d'analyses, certaines œuvres de la Comédie Humaine se prêtent davantage à une adaptation cinématographique. Balzac fut un précurseur. Ses personnages sont des types d'humanité que l'on coudoie journallement dans la vie. En modernisant l'affabulation du *Père Goriot*, par exemple, le sens profond de cette œuvre ne serait en rien modifié.

L'adaptation serait plus malaisée s'il s'agissait d'un conflit sentimental tel que celui décrit par Balzac dans *Le Lys dans la Vallée*.

S'il est vrai que les sentiments du cœur humain sont éternels, il est vrai également que leur mode d'expression varie avec les époques. Romantisme, lyrisme, symbolisme, ne sont jamais que le reflet des inclinations diverses à travers lesquelles les sentiments humains s'expriment.

Ces aspects multiples de nos préférences du moment expliquent pourquoi ce qui jadis apparaissait charmant à nos grands-parents n'éveille plus en nous, aujourd'hui, la même résonance, d'où la difficulté de bâtir un scénario où les faits et gestes des amoureux d'autrefois soient évoqués dans leur forme primitive.

Des auteurs de grand talent ont écrit des nouvelles et des romans dont la transposition cinématographique est extrêmement délicate, sinon impossible.

Vouloir traduire ces œuvres en langage visuel, c'est les dépouiller d'un de leurs éléments les plus séduisants : le style de l'auteur, qui sait parer de mille grâces la plus humble chose décrite.

En donnant, par l'image animée, une forme concrète, définitive, aux descriptions de l'auteur, le cinéaste réduit l'œuvre à un constat. Devenu spectateur d'un film, le lecteur se voit privé des mille enjolivements imaginatifs que suggère à son esprit la lecture du texte imprimé. Sa déception est grande, l'écran ne lui réfléchissant pas, à la manière d'un miroir, la fraîcheur de son impression première.

Mis en images animées, *Tartarin de Tarascon*, le chef-d'œuvre d'Alphonse Daudet, fut une déception. Amoureux d'aventures, douillettement emmitoufflé de confort, de chimères et de popularité méridionale, Tartarin nous plaisait par la douce folie de ses fanfaronnades.

Pour nous, c'était presque un personnage de légende. En lui donnant figure humaine, en retraçant, sur l'écran, les péripéties de son existence, notre indulgence souriante risquait de tourner à la raillerie, le prestigieux conteur n'étant plus là pour nous ensorceler.

Seule, la dernière scène du film, où l'on voit Raimu, personnifiant Tartarin, rentrer chez lui, suivi d'admirateurs et de son dromadaire, nous plonge, un court instant, dans la merveille

du conte. Et encore est-ce dû, en grande partie, à la phrase finale : « Un soir, en plein Sahara... » Alors, d'un coup, notre imagination s'évade pour s'enfermer dans son rêve, celui créé en nous par A. Daudet. Oui, en plein Sahara, non pas éblouissant de clarté, tel que le cinéaste nous le présente, mais un Sahara mystérieux, plein d'embûches, quelque chose d'analogue à la jungle africaine, où Tartarin s'avance tel le chasseur de la fable...

Dans le répertoire théâtral, l'œuvre psychologique domine.

Qu'ils se nomment Sacha Guitry, Marcel Pagnol, Stève Passeur, Marcel Achard, — et je m'excuse d'en passer — aucun de ces auteurs n'ignore désormais le cinéma, encore que leurs œuvres, ou les scénarios écrits par eux, aient été portés à l'écran avec un bonheur inégal.

Quand l'adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre est bien faite, le film séduit le public par l'aspect nouveau sous lequel il voit le sujet. Un thème social, moral ou autre, peut être traité plusieurs fois, mais c'est le propre d'un art de lui donner, chaque fois, une signification nouvelle, par un mode particulier d'expression.

Un paysage ou une nature morte reproduits par la palette d'un peintre classique, ou d'un impressionniste, séduiront à des titres différents. A la pureté de la composition du premier s'opposera un ensemble ordonné d'impressions colorées du second.

Malheureusement, le cinéma se laisse aller

parfois à une paresse d'expression qui ramène au cadre forcément limité d'une scène théâtrale le champ visuel de son objectif. A quelques exceptions près, un film tiré du répertoire théâtral fait dire aux spectateurs : « C'est du théâtre filmé ».

A la scène, *Mélo* est un drame solidement construit. On comprend parfaitement le déchirement de la jeune femme partagée entre deux amours, également fortes, mais d'essence différente ; l'amour fait de tendresse, avec ce côté maternel qui s'apitoie sur l'être aimé ; et l'amour de la femme qui ne sait pas résister à un désir de tout son être, qui reste sans volonté devant l'homme qui l'a subjuguée. De ce drame, on pressent aisément la conclusion. Mais cet aspect tragique du complexe humain, l'auteur en a adouci la fin, par le dernier tableau qui réunit le mari et l'amant. On devine que ces deux hommes se reverront ; le premier, pour parler d'elle, l'autre pour souffrir de n'en point parler comme il le voudrait...

A l'écran, ce drame est devenu quelconque. La première rencontre de l'héroïne avec le violoniste célèbre, l'attirance de ces deux êtres l'un vers l'autre, le drame qui se noue, rien de tout cela ne nous émeut réellement. Le spectateur est plus curieux de ce qui va se passer qu'angoissé du désarroi de la jeune femme. Et le suicide, qui n'est plus prolongé, à l'écran, par la scène finale, ramène le drame à la valeur d'un banal fait-divers.

La transposition de cette pièce à l'écran était délicate. Ce sujet demandait à être traité avec

infiniment de discrétion. La force suggestive de l'image animée aurait dû renforcer la puissance émotive des scènes, et mieux servir ainsi le dialogue.

Scénariste, metteur en scène, Sacha Guitry a des vues particulières sur le cinéma, qu'un cinéaste ne saurait partager.

Si Sacha Guitry s'en remet à l'accueil du public, juge souverain, pour apprécier sa réussite, elle doit lui paraître éclatante. Mais le public applaudit-il le dialogue éblouissant d'un auteur qui sait si bien donner l'impression de se renouveler sans cesse, ou l'intérêt cinématographique des sujets ?

Toute la question est là, et elle est d'importance...

Après avoir fait l'effort nécessaire pour s'évader de la formule de théâtre filmé dans laquelle il s'était cantonné, Sacha Guitry a conçu et écrit des scénarios inédits.

Sacha Guitry paraît réserver ses préférences à un mode unique de présentation, où l'action cinématographique est commandée par un exposé parlé qui la précède et la suit. Il s'agit en somme d'une lanterne magique perfectionnée, grâce à laquelle la pensée du conférencier prend, par moments, une signification plus vivante.

Ceci est infiniment regrettable, car si Sacha Guitry cinéaste égalait Sacha Guitry auteur, son succès auprès des fervents du cinéma serait plus grand et sans doute plus durable.

Il convient, néanmoins, d'établir une distinction entre *Remontons les Champs-Élysées*, par

exemple, et *Pasteur*. Non pas que la figure du grand savant suffise à entraîner l'adhésion du public, mais surtout parce que le côté humain de cette noble existence a été transposé de façon excellente sur l'écran cinématographique.

Pour qui veut comprendre et préserver l'essence du cinéma, l'adjonction du dialogue, loin de nuire à l'image, la complète, lui donne une signification plus grande qui rapproche davantage le cinéma de la réalité. *Regain*, de Marcel Pagnol, contient à cet égard des scènes très belles. Devenu cinéaste, Pagnol a compris la beauté de l'image animée, sa plasticité infinie. On le sent admirateur passionné de la nature, pour tout ce qu'elle renferme de grandeur, de violence, de sérénité aussi.

Il lui laisse parler son propre langage.

Son dialogue, d'une qualité rare, n'empiète jamais sur l'image. Témoin, dans *Regain*, cette scène admirable où le fils intervient brutalement pour rappeler à sa femme le respect et les égards dûs à son vieux père. Le mouvement est excellent, et les répliques viennent souligner les réactions des personnages. On sent, chez Pagnol, le souci de construire un scénario possédant une réelle valeur cinématographique.

Certaines pièces de Marcel Achard ont donné naissance à de bons scénarios et à d'excellents films. Une des plus belles réussites fut *Jean de la Lune*, où le film, tout en respectant intégralement la pensée de l'auteur, l'enrichissait de développements inattendus, au travers desquels la psychologie de chacun des personnages se prolongeait de façon fort adroite en mille dé-

ails où le mouvement cinématographique s'affirmait incontestablement.

Un semblable enrichissement est le fruit du découpage du scénario, qui est au film ce que les plans terminés d'un architecte sont à la maison.

Pour établir cette préfiguration écrite du film, le découpeur commence par dépouiller l'écheveau de toutes les situations contenues dans le scénario. Il en prolonge certains aspects, en ajoute d'autres, recherche pour l'ensemble la continuité nécessaire à la compréhension du sujet. Peu à peu, l'idée principale s'étoffe d'actions secondaires, la psychologie des personnages est développée au fur et à mesure que l'action prend corps, le détail de chaque scène se dessine en même temps que le dialogue.

S'agit-il d'un roman où l'auteur décrit, à un certain passage, une excursion en montagne ? Il sera possible de substituer l'objectif de la caméra à la plume de l'écrivain. L'excursion sera revécue. Quelques répliques entre personnages la rendront plus vivante encore. Enfin, en précisant, çà et là, par des plans rapprochés, les beautés du paysage, on ajoutera à la vue filmée la poésie de l'image mouvante, réplique fidèle de celle de la plume de l'écrivain.

Les scènes sont placées dans l'ordre chronologique. Selon leur intérêt et leur signification, le découpeur précise le plan cinématographique sous lequel elles devront être photographiées. Enfin, il étudie le détail de chaque plan, pour y incorporer le mouvement cinématographique en même temps qu'une ébauche du rythme.

Le découpage une fois terminé, on a, sous la forme de feuillets dactylographiés, un aperçu substantiel de ce que devrait être le film à l'écran.

Dans les développements traités, les inclinations personnelles jouent un rôle déterminant. Elles sont, dans une certaine mesure, influencées par des considérations de culture et de milieu. Nous n'avons pas tous les mêmes idées sur la façon dont tel individu agit dans un cas déterminé. D'une manière plus générale encore, ce qui paraît acceptable à une communauté d'hommes déroute quelque peu tel autre groupe vivant sous une latitude différente.

Notre mode de vie ne convient pas plus aux Chinois que les coutumes indiennes ne conviennent aux Américains.

Somme toute, on retrouve là les différences spécifiques qui s'expriment dans les films produits d'un pays à un autre.

Un découpeur français et un découpeur américain ne verront pas les choses sous un jour semblable. Mais cela est secondaire. L'important est que le spectateur éprouve, devant deux films faits avec un esprit différent, le sentiment d'être placé en face de situations vraies.

Il suffit donc de s'attacher à filmer des développements véridiques pour que, même si ces développements ne sont pas familiers à l'esprit de tous, leur *caractère plausible* ne soit contesté par personne. Voilà donc le sens dans lequel le découpeur doit travailler.

Un deuxième point, également important, est la transposition cinématographique de ces dé-

veloppements, en donnant à ce terme la signification de mouvement et de rythme cinématographiques.

Nous l'avons vu, le mouvement cinématographique n'est autre qu'un langage fait de gestes et d'attitudes. Chaque développement envisagé devra donc permettre à ce langage de s'exprimer. Pour ceux qui objecteront que le dialogue joue un rôle de plus en plus important, il est certain que cette affirmation apparaîtra un peu spacieuse. Mais on peut leur répondre que le *vrai* dialogue cinématographique — des écrivains comme Stève Passeur l'ont prouvé — loin de nuire au langage visuel, le complète harmonieusement. En dévoilant la mentalité des personnages, le dialogue renforce la signification de l'action cinématographique.

Ainsi le découpage du scénario étant le prolongement naturel de l'idée et des développements contenus dans le scénario, l'étude de l'un est indispensable à l'autre. Qu'il s'agisse d'un sujet d'action ou d'un conflit de sentiments, les lois du découpage sont les mêmes.

Par sa mobilité, l'image cinématographique s'accommode mieux des premiers scénarios que des seconds, dans lesquels le jeu des sentiments se traduit habituellement en langage parlé. En portant de préférence à l'écran des films où les scènes ne se conçoivent pas sans mouvement, le cinéaste rejoint le secret désir du spectateur, habitué à apprécier le cinéma sous l'angle du mouvement.

En apparence, on est amené à conclure que, des deux grandes catégories de scénarios où le

cinéaste puise son inspiration, la première est infiniment préférable, à un double point de vue : moins de difficultés pour la traduction concrète des scènes à l'écran, moins de risques de désillusion pour le public.

Toutefois, vouloir recommander aux cinéastes de se cantonner dans les sujets d'action, c'est courir le risque de donner aux films un aspect standard, dont on pourrait craindre que le public ne se lasse, à moins que le côté spectaculaire de ces productions ne suive constamment une courbe ascendante, ce qui semble difficilement concevable.

Quels que soient les moyens mis en œuvre, et les capitaux investis, des productions comme *Ben Hur*, *Métropolis* ou *Robin des Bois* ne sauraient être indéfiniment dépassées, par l'ampleur des reconstitutions, l'audace des anticipations, ou la somptuosité des décors.

Un art qui ne se renouvelle pas devient rapidement décadent. L'art cinématographique n'échappe pas à cette règle, et son moyen à lui de se renouveler, c'est la recherche, par les cinéastes, de scénarios neufs, même si, dans les sujets choisis, le mouvement n'est pas apparent. En cas de réussite, le succès n'est pas moins grand que celui des films spectaculaires. L'accueil réservé à des œuvres cinématographiques telles que : *Les Hauts de Hurlevent*, *Jeunes Filles en uniforme*, ou *L'Empreinte du Dieu* en sont la preuve. Seulement, de tels films exigent de leur auteur de réels dons d'artiste.

L'art se façonne, également, au contact des créations des autres pays. A cet égard, la pro-

duction cinématographique étrangère est un précieux enseignement pour nous. Elle crée, aussi, une émulation désirable pour de nouvelles créations, où l'originalité de notre pensée s'affirme davantage encore.

IV

MISE EN SCÈNE

SEUL responsable vis-à-vis du public, le metteur en scène a le droit et le devoir d'exiger de ses interprètes le plus de vérité possible.

Pour nombre de gens, le metteur en scène est l'être privilégié par excellence, qui commande en maître absolu à une nuée d'interprètes et de collaborateurs, et détient, en outre, la clé d'or du studio. Dans la réalité, son pouvoir connaît des limites plus étroites.

Où commence la mise en scène ? Où finit-elle ?

Si l'on admet que la préfiguration d'un film est la transposition cinématographique, sur le papier, d'une idée, d'un conte, d'un roman, d'une pièce de théâtre, c'est donc avec cette transposition cinématographique, ou, si l'on préfère, le « découpage » d'un film en un nombre déterminé de scènes, que commence la mise en scène.

Ce découpage étant une sélection des situations comiques ou dramatiques susceptibles d'être traduites en un langage visuel à l'écran, on ne saurait imaginer un metteur en scène qui commencerait à « tourner » un film sans avoir procédé lui-même à son découpage, ou, pour le moins, sans y avoir participé.

Entre le découpage et le montage d'un film, cet assemblage bout à bout des meilleures scènes filmées, soigneusement choisies et définitivement retenues, le metteur en scène a un rôle plus ou moins actif. Par définition, son activité propre se déploie sur le plateau, où il appartient à lui seul de diriger le jeu des artistes, de choisir les éclairages et les angles de prises de vue.

Pour doué qu'il soit, un artiste ne saurait s'identifier, d'emblée, avec la personnalité, nouvelle pour lui, du personnage qu'on lui demande d'incarner de la manière la plus proche de la réalité. En interprétant successivement le rôle d'un officier, symbole du devoir, celui de l'usurier dénué de scrupules, ou l'inquiétant personnage de *Chéri-Bibi*, le comédien, tout en gardant sa personnalité, s'efforce d'endosser l'autre. Il appartient au metteur en scène de rectifier, au cours des répétitions, les intonations et les attitudes de l'artiste, jusqu'au moment où ces intonations et ces attitudes donneront à la scène jouée l'impression absolue d'une chose vécue, dont le public devra saisir instantanément la signification.

Selon l'angle de prises de vues choisi, la signification de cette scène vécue sera tout autre, et sa beauté pourra en être modifiée. L'esthé-

tique de cette scène rejoindra alors le sens profond, le côté humain de l'action.

Une telle réussite est le reflet des dispositions d'esprit et de tempérament du grand metteur en scène. William Wyler, le réalisateur de *Rue sans Issue*, n'a pas hésité à dire :

— J'ignore les raisons qui me font choisir tel angle de prises de vues plutôt que tel autre. Ce que je sais, c'est que l'angle que je choisis est le meilleur selon moi, selon l'idée que je me fais du scénario, de son découpage et de la façon dont la scène doit être filmée.

Les inclinations personnelles des grands metteurs en scène finissent donc par imprégner leurs œuvres d'un cachet de haute originalité, qui, sans jamais amoindrir la vérité de la scène filmée, permet au public de les reconnaître.

Ainsi, le réalisateur des *Sept Femmes de Barbe-Bleue* laisse volontiers deviner les sentiments de ses personnages, sans les mettre en pleine clarté. Pour lui, un geste est souvent plus éloquent que le mot qui en précise le sens. L'essentiel est que l'angle de prises de vues choisi mette ce geste en valeur.

Une fantaisie semblable dans le choix des angles de prises de vues se retrouve chez un René Clair, dont *Le Million* et *Sous les toits de Paris* en donnent une illustration. Mais davantage dans la photographie du décor, destinée à créer une ambiance particulière, que dans l'action des personnages.

Il arrive que les tendances d'esprit personnelles du metteur en scène aient pour conséquence d'orienter son talent vers un genre bien déter-

miné, le seul qui en permette le plein épanouissement.

Entre la comédie légère et le réalisme de certains films, il existe non seulement une différence de genre, mais également un mode de présentation totalement différent.

Dans le premier cas, l'action peut se traduire par une infinité de nuances, qui laissent à l'imagination du public une certaine liberté, alors que cette liberté lui est refusée dans le réalisme d'une scène où ces nuances — qui suggèrent davantage qu'elles n'expliquent — n'ont plus leur place.

On nous conte, par exemple, en langage cinématographique, la première visite rendue par un monsieur à une dame rencontrée la veille. Coup de sonnette. La bonne débarrasse le visiteur de son chapeau, de son pardessus, reçoit sa carte sur un plateau, le prie d'attendre, et l'introduit ensuite cérémonieusement auprès de sa maîtresse. Huit jours plus tard, même coup de sonnette. Le monsieur pénètre rapidement dans l'antichambre, accroche lui-même son chapeau et son pardessus, et entre sans façon dans l'appartement, la cigarette à la bouche...

Le public s'égaie. Il a compris.

Un autre cinéaste nous conte, dans *Mollenard*, d'O.-P. Gilbert, la déchéance de ce capitaine au long cours, brutal et vindicatif, qui, subitement frappé de paralysie, tombe à la merci d'une épouse qu'il a toujours maltraitée. Cet homme se traîne sur le plancher, s'agrippe à la robe de sa femme, l'implore comme un enfant...

Un tel réalisme ne pouvait être obtenu que par la vue directe de l'action.

Le cadre dans lequel se déroule une action est intimement lié à sa vérité, et ce problème oblige le metteur en scène à se transporter sur le lieu de l'action, car c'est un des privilèges de l'image mouvante que de pouvoir utiliser le décor naturel de la vie, et son ambiance peuplée des mille bruits indistincts qui contribuent à accentuer le côté réel de la scène filmée.

Ce décor, cette ambiance, il faut les recréer de toutes pièces dans un « intérieur ». L'architecture cinématographique doit nécessairement se plier à certaines exigences de la mise en scène, et en particulier au souci de concilier la reconstitution d'un décor avec les nécessités de son éclairage et des déplacements de la caméra.

L'architecture cinématographique ne peut être jugée à l'œil nu, en ce sens qu'un intérieur présente plusieurs « champs » possibles.

Vu à travers l'ocille de la caméra, le décor, selon l'objectif utilisé, change totalement d'aspect.

Dès que le découpage du scénario prend forme, le décorateur dessine ses maquettes, donne libre cours à sa fantaisie qui s'affirme, là où rien ne l'exclut : intérieurs de cabaret, de maison moderne, ou de la chaumière de Mimi Pinson. C'est le poète du film, il fait parler ses décors par l'inédit de leurs compositions.

Il en est d'un décor cinématographique comme d'un tableau : l'éclairage qui le révèle joue un rôle déterminant, en créant l'atmosphère de la scène, en plaçant le spectateur en état de ré-

ceptivité. Nous sommes sensibles aux clartés de la lumière. Elles participent aux fluctuations de nos sentiments. De même au Cinéma, où ces éclairages violents, qui burinent un décor ou une physionomie, préparent le public au drame de l'action.

Si l'éclairage est un des problèmes les plus délicats de la mise en scène, celui de l'ameublement ne l'est pas moins. Il ne s'agit pas, on s'en doute, du caractère général de l'ameublement, mais plutôt de son détail.

Chez un personnage influent, un solliciteur est prié d'attendre au salon. L'attente est longue. L'homme trahit sa gêne, sa nervosité, en affectant de contempler avec intérêt un tableau dont la signification est quelconque. Ce simple détail d'ameublement a puissamment aidé à la compréhension du jeu de scène.

Dans de tels détails, on trouve le reflet de la psychologie du réalisateur, qui tient compte de la diversité des mentalités composant un public. La mentalité d'un spectateur s'appuie sur un système de références qui lui est propre. Le metteur en scène doit obligatoirement se rendre compréhensif au plus grand nombre.

On a souvent prôné la réalisation de films « d'avant-garde », ce genre de films ne convenant, soi-disant, qu'à une élite. L'intellectualisme au Cinéma est une chose dont il est bon de se méfier.

De nombreuses œuvres littéraires échappent à notre entendement, la littérature ayant ceci de particulier que dans certains cas elle présuppose chez le lecteur des connaissances indispensables

à la compréhension de l'ouvrage. Souvent le langage dont se sert l'écrivain est trop abstrait pour éveiller dans l'esprit du lecteur non initié une représentation vivante de l'idée exprimée.

Le Cinéma jouit d'un privilège inverse. Sur son rectangle de toile blanche, l'image animée nous restitue, dans son mouvement, la réalité apparente. Il suffit de regarder pour voir, et comprendre l'action. Ainsi, une expression rongée d'inquiétude est le poème cinématographique de la souffrance.

Ce qu'on appelle la formule d'avant-garde ne saurait être qu'un mode de présentation inattendu, n'influant en rien sur la signification de l'action. Même les films à thèse peuvent être rendus accessibles au grand public qui, après tout, juge impartialement ce qui lui est présenté.

Un metteur en scène peut donc fort bien réaliser une œuvre intéressante pour tous.

Pour qu'il donne la pleine mesure de son talent, il est indispensable que le sujet lui plaise, que la joie de le porter à l'écran provoque chez lui l'enthousiasme. A certains égards, la mise en scène devrait prendre exemple sur l'artisanat, qui ne compte plus ses chefs-d'œuvre. Je m'entends : il s'agit d'un artisanat adapté aux nécessités de la vie moderne, et dominé par l'esprit de l'artisan, amoureux de ce qu'il crée jusque dans les plus humbles détails.

Un film aura d'autant plus de succès que le spectateur — qui possède un sens intuitif de ce qui sonne juste ou faux — éprouvera le sentiment d'une chose vraie dont il gardera un sou-

venir durable, comme d'un événement auquel il aurait été directement mêlé.

Certaines œuvres cinématographiques ont rencontré un succès indiscuté, comme *Jeunes Filles en Uniforme*, qui a recueilli l'unanimité des suffrages, en raison de son caractère profondément humain.

Chaque fois qu'un film est inspiré d'une de ces situations particulières dont la comédie humaine nous offre tant d'exemples, il peut devenir un chef-d'œuvre. Lorsqu'on assiste à la projection de tels films, on éprouve le sentiment que les images qui défilent devant nos yeux sans arrêt parlent un tout autre langage que celui auquel on est habitué. Mais on devine que ce langage est vrai. Au lieu d'avoir l'impression d'assister à la projection d'une histoire fabriquée de toutes pièces, le spectateur se trouve subitement mêlé à un conflit inattendu, tel le promeneur qui, au premier rang d'un attroupe-ment, observe de près le développement d'une querelle. L'action saisit le public et ne le lâche pas. Loin de se borner à jouer leur rôle, les acteurs le vivent, et une résonance parfaite s'établit de public à écran.

De tels films ne sauraient vieillir. C'est l'éternelle histoire de la tarte à la crème que Charlot lance au visage de ses persécuteurs ; à vingt années d'intervalle, l'effet produit demeure le même, parce que ce geste est un réflexe humain, simple et vrai.

Ainsi, mise en scène et réalité s'entendent comme une reproduction, non pas fidèle, mais

impitoyable des mobiles auxquels obéissent ceux dont on nous retrace l'existence.

Cette relation étroite entre le caractère impitoyable d'une scène cinématographique et l'impression de réalité qui en est la conclusion, indique assez clairement l'écueil à éviter dans la réalisation d'un film : le « mélo » qui, par le manque de vérité aussi bien dans les développements de l'idée cinématographique que dans le jeu de l'artiste, prive le film de ce côté réel recherché dans tout art d'expression.

Pour édifiante qu'elle soit, la réalité n'est pas toujours plaisante à voir.

Cette remarque a son importance. Elle explique l'accueil différent réservé à des films d'égale valeur.

Rue Sans Issue et *Jean de la Lune*, tous deux fort proches de la réalité, en sont un exemple.

L'existence sordide et la mentalité de ces gosses livrés à leurs penchants, découvrant le monde à leur façon, chez lesquels l'absence de toute direction avait étouffé les sentiments si touchants de l'enfance, heurtaient violemment la sensibilité des spectateurs, alors qu'ils s'attendaient volontiers aux démêlés conjugaux du pauvre Jean de la Lune...

Les préférences du public reflètent dans une certaine mesure la tendance du moment, qui peut puiser son origine à des sources diverses : soit qu'il s'agisse d'un courant d'opinion au sein de la masse ou d'une minorité agissante, imprimant une orientation nouvelle dans le choix des sujets, soit qu'il s'agisse d'un état

d'esprit du public, en fonction d'événements présents.

Dans son domaine, la mise en scène n'en doit pas moins rester indépendante.

Toutefois, cette nécessité d'être en contact continu avec l'opinion publique, d'en mesurer les remous, rend aléatoire le degré de succès d'un film — indépendamment de circonstances particulières, telles que le choix d'une vedette aimée du public.

Comme tous les arts, le cinéma est spéculatif. Il n'existe pas de critère qui soit une garantie absolue du succès. Ainsi, sur cent spectateurs qui s'accordent à reconnaître qu'un film leur a plu, on en trouverait difficilement vingt qui aient une raison identique de l'aimer.

LE CINÉMA A L'ÉTRANGER

Nous découvrons le monde par ce qui nous en sépare. Le cinéma nous donne le reflet de la pensée et de la manière de vivre de chaque peuple.

Pour l'Europe, l'Amérique du Nord est une fourmilière à l'activité débordante. Cette agitation n'est pas une chose voulue, mais bien une forme naturelle d'un tempérament qui ne se plaît que dans l'action, et l'écran américain restitue sans effort ce mouvement incessant de la vie quotidienne de nos voisins d'outre-Atlantique.

Bien avant 14-18, l'écho du succès rencontré en France par le Cinéma s'était propagé jusqu'en Amérique. L'image animée leur était apparue là-bas comme une industrie nouvelle susceptible d'atteindre à un développement considérable. Restait à tourner des films qui satisfassent le public. Tout naturellement, les cinéastes américains s'orientèrent vers les films d'action. Pour

eux, l'écran cinématographique était une fenêtre, largement ouverte sur les perspectives de la Nature et la vie des êtres, une chevauchée ardente qui fascinerait le public par le spectacle mouvant de sa force agissante. Les films de Cow-boys donnèrent la mesure de ces scènes, âpres, brutales, où la violence des sentiments s'étalait au milieu d'une Nature impassible. Le cinéma américain était créé. Il prit son essor.

Passionnée de « grandiose », l'Amérique le fut également pour le cinéma.

La Naissance d'une Nation, de Griffith, *Les Dix Commandements*, *La Caravane vers l'Ouest* marquèrent les étapes successives de cette courbe ascendante, dont l'aboutissement fut *Ben-Hur* : réalisation somptueuse, dans laquelle la course de chars dans la Rome antique, et le combat naval entre galères témoignaient de l'ampleur de la reconstitution et de la maîtrise de la technique.

Ces films de grande aventure, inspirés le plus souvent de leur propre histoire, font revivre les efforts des pionniers, leurs luttes quotidiennes contre les éléments et les hommes.

Un des côtés attractifs de ces films, c'est le cadre grandiose, l'horizon sans cesse reculé où se déroulent ces folles chevauchées, ces combats sans merci, reconstitués avec un souci du réel qui donne à l'ensemble une envolée magnifique.

S'il est exact que l'Amérique dispose, pour produire ses films, de moyens considérables, il est également vrai que le tempérament américain n'a nul besoin de faire effort pour donner

au cinéma ce mouvement qui lui est continuellement nécessaire.

Ce mouvement nous séduit particulièrement dans leurs comédies, où il est d'autant plus apparent qu'il constitue en quelque sorte l'élément attrayant de ces films et l'une des raisons fondamentales de leur succès.

Mais le défaut de cette qualité réside fréquemment dans l'absence d'un *vrai scénario*, auquel est substituée une légère intrigue, servant de support à une longue suite de développements inattendus.

Une femme coquette, un mari qui prend ombrage des apparences, et voilà deux époux séparés par la coquetterie de l'un et la jalousie de l'autre. Prétextes assez minces, sur quoi le scénariste américain construit une comédie, où le rebondissement continu de l'action est obtenu par des événements fortuits qui empêchent, à tout instant, la réconciliation du couple...

Témoin cette scène du film où une ébauche de réconciliation entre les deux époux est interrompue par le petit chien, qui déniche et apporte à son maître le chapeau d'un visiteur exécré, caché dans une pièce voisine. Cette intervention maladroite du fox, pour inattendue qu'elle soit, est parfaitement justifiée, *l'aptitude de ce chien à rapporter les objets cachés s'étant déjà manifestée dans une scène accessoire du film.*

Ainsi, ces situations, dont le côté comique et inattendu déclenche le rire, sont amenées judicieusement par la projection antérieure de

scènes accessoires, sans rapport immédiat avec l'action principale.

Parfois, une scène secondaire n'est prétexte qu'à mettre en relief un trait marquant du caractère d'un des personnages, point de départ d'une suite d'événements d'une fantaisie échelonnée, qui, peu à peu, finissent par dominer l'intrigue.

Ce point de départ peut être la rencontre, sur un terrain de golf, de deux jeunes gens, début du film *L'Impossible Monsieur Bébé*. Bien qu'animée des meilleures intentions pacifiques, la jeune fille, obéissant au côté impulsif de son caractère, provoque une première complication, en s'obstinant à jouer avec une balle qui ne lui appartient pas.

Cette présentation du tempérament de l'héroïne sert de fil conducteur à un chassé-croisé de situations de plus en plus ahurissantes, depuis le bosselage progressif des ailes d'une voiture jusqu'à l'effondrement du squelette d'un brontosaure, en passant par la scène où, toujours victime de ses impulsions irraisonnées, la jeune fille s'efforce de ramener au bercail un léopard qu'elle prétend, bien à tort, inoffensif !

Il faut bien admettre que ces situations comiques sont fréquemment invraisemblables. Mais reconnaissons que ces invraisemblances sont toujours acceptables, en raison de l'extraordinaire impression de naturel qui s'en dégage.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette impression n'est pas uniquement due au talent prestigieux de l'artiste, mais aussi à la

spontanéité des réactions de ce tempérament américain, où chaque geste, chaque attitude se présentent à nous sous leur forme primitive, sans le moindre souci de composition.

Il ne saurait être question de provoquer le rire d'une façon ininterrompue. Dans les périodes de détente, le côté sentimental, plus ou moins essentiel à l'action, se développe tout naturellement.

Ainsi la comédie filmée américaine est formée de deux éléments distincts : un côté dynamique, suite d'événements imprévisibles, et un côté sentimental, raison d'être apparente du sujet.

Ce genre de film est un enchantement pour les yeux et un délassement pour l'esprit. Chaque scène est prétexte à des notations amusantes, d'une pénétrante observation, où les travers humains sont étalés avec une entière franchise.

Cette scène de tribunal, dans *l'Extravagant M. Deeds*, où un personnage sympathique, menacé d'une décision d'internement, se défend en mettant en évidence les tics de ceux qui lui reprochent sa manie de jouer du trombone, est un chef-d'œuvre du genre. Qui ne se souvient, par ailleurs, de cette soirée-surprise du film *Madame et son Clochard*, où chaque invité, désireux de gagner le premier prix, fait une entrée qu'il cherche à rendre sensationnelle... L'un apparaît avec une chèvre, l'autre avec un singe, l'héroïne enfin avec un indescriptible clochard, qu'elle engage comme maître d'hôtel, en attendant d'en faire son mari !

Et les colères du père de cette exquise enfant,

qui souhaite finir ses jours en prison pour ne pas continuer à vivre au milieu de gens dont les excentricités ne connaissent pas de limites...

Ce film n'a pas ménagé l'amour-propre américain, les exagérations voulues ne faisant que renforcer la peinture exacte, impitoyable, d'un certain milieu social d'outre-Atlantique.

Pour tout dire, il semble que les Américains se refusent à prendre au sérieux ces travers, qu'ils considèrent comme inhérents à la nature humaine.

Toutes ces comédies sont imprégnées d'un optimisme qui reflète une joie de vivre intense. Cela est d'autant mieux explicable qu'il s'agit de films de jeunes, *faisant bon marché des difficultés de l'heure*, et pour le public, aisément conquis par cette fraîcheur de sentiments, c'est un peu revivre devant l'écran les secrets espoirs et les élans pleins d'optimisme de sa propre jeunesse.

C'est dans ce sens que devrait être interprétée la signification de ce dénouement bien souvent critiqué : le baiser final.

Après tout, existe-t-il tant de variantes pour exprimer à l'écran, ou même dans la vie, le sentiment bien naturel qui pousse deux êtres l'un vers l'autre ?

On retrouve, dans les comédies dramatiques américaines, la même puissance d'expression de sentiments, le même souci de franchise qui nous impressionnent davantage encore, car, pris individuellement, chacun de ces films est une tranche de vie, dont aucune fantaisie n'a-

moindrit la signification profonde, qui s'appuie sur un vrai scénario.

Ainsi, *le Lien Sacré*, film retraçant les efforts d'un jeune avocat pour s'élever au-dessus de l'anonymat de la grande ville. Nous participions à la fondation de son foyer, aux intrigues de son milieu, à ses désillusions quotidiennes, applaudissant à son rude optimisme, qui vacillait parfois, au contact de rudes épreuves. Tout cela s'animait sur l'écran cinématographique, qui nous conviait à en suivre les moindres aspects : accès d'humeur, de découragement ou d'espérance. Cette indiscretion voulue de l'image animée dévoilait pour nous l'intimité de son existence. Nous en étions presque gênés, tant ces scènes étaient dépouillées de tout caractère conventionnel.

On peut discuter de l'opportunité des situations choisies et de leur mode de présentation, mais l'intérêt de ces productions est qu'elles traduisent un sentiment vrai des choses et des êtres.

Quand le sujet traité oppose violemment des sentiments contradictoires, ou tend à mettre à nu, dans des situations pénibles, le côté déplaisant, hideux de la vie, l'impression ressentie devient hallucinante.

Le Lys Brisé, film sur le martyre de l'enfance, était une de ces réalisations cinématographiques où le chant d'amour de l'enfant faisait place aux accents d'une détresse inexprimable.

Le drame se dépouille alors de tout ce qui pourrait en adoucir l'âpreté, pour n'être plus qu'un film réaliste, qui fait bon marché de tou-

te considération sentimentale, et où l'on chercherait en vain un souffle d'espérance.

Ce film, *Rue sans Issue*, qui montrait l'existence lamentable de malheureux gosses livrés à eux-mêmes, vivant comme de jeunes fauves dans un grouillis de mansardes, heurtait violemment la sensibilité du public. On sentait la volonté du metteur en scène de dénoncer le côté malfaisant de cette ambiance sordide, où le contact et l'exemple des mauvais garçons laissaient prévoir l'inéluctable destin de ces hors-la-loi en puissance.

Mack Sennet, suivi de beaucoup d'autres, a créé le genre « burlesque » : courts métrages formés d'un pot-pourri de trouvailles amusantes. Le ridicule des situations est pourtant acceptable et devient même comique. Cela est dû à l'ingéniosité de leur enchaînement qui apparaît logique, du moins en apparence.

Un monsieur maladroit heurte un meuble, et tombe par terre. Nous voici mis en gaieté. Mais qu'à la suite de cette chute un pot de fleurs, posé sur le meuble, lui tombe, par contre-coup, sur la tête, notre gaieté se transforme en rire. Cette cascade de mésaventures, née d'un accident bénin, finit par nous paraître inéluctable ; comme il est naturel qu'en passant sous une échelle, l'instant d'après on glisse sur une pelure de banane, pour s'étaler de tout son long.

En exploitant cette veine du comique, Mack Sennet pouvait en varier indéfiniment les effets. Lui et ses successeurs n'y faillirent pas. De là une floraison de petits films, comparables aux hors-d'œuvres d'une table bien servie. Jugeons-

les comme un divertissement plaisant, sans leur prêter une signification quelconque, ou y voir une tendance de l'esprit un peu naïve. Au surplus, ces sujets sont extrêmement difficiles à réaliser. Déclancher le rire, l'entretenir, ménager des périodes de repos nécessitent d'indéniables qualités d'observateur.

L'Amérique est maîtresse dans ce genre de films.

Au début du Cinéma, la photographie des décors n'offrait aucune particularité intéressante. Il revient à l'Allemagne d'avoir su, la première, utiliser les oppositions d'éclairage. La lumière cessa d'éclairer, uniquement, le cadre de l'action. Son rôle fut plus grand. Elle enveloppa chaque scène d'une signification plus profonde, en se mêlant intimement au sujet, en créant, pour certains films, une ambiance tourmentée, riche en contrastes, en demi-teintes fondues dans la grisaille, où le contour des détails apparaissait imprécis, flottant, comme les sentiments des personnages...

Ainsi disciplinée, selon la tendance du sujet traité, la photographie de l'image animée devint un des éléments prépondérants du film. Une des premières œuvres cinématographiques remarquées fut *Le Cabinet du Docteur Caligari*. Sous un éclairage violemment contrasté, la silhouette de Conrad Veidt se détachait comme une apparition imprégnée de mystère.

On applaudit à cette réalisation qui représentait un indéniable progrès. Cette formule nouvelle fit école. *Les Mains d'Orlac* et *les Trois*

Lumières furent des réussites incontestables.

Le chant des *Nibelungen* — célèbre épopée allemande — ne pouvait manquer d'inspirer les cinéastes allemands. Dans le film *Siegfried*, Gunther, pour conquérir Brunehilde, doit satisfaire à une série d'épreuves. Grâce aux jeux de la surimpression photographique, le merveilleux de la légende fut respecté. Derrière Gunther, se profilait soudain, sur l'écran, l'ombre de *Siegfried*, ajoutant à la force humaine du premier le poids de sa force invisible.

La mort de *Siegfried* tué par Hagen, et la vengeance de *Krimhilde* furent, également, de belles pages cinématographiques.

Quand on jette un coup d'œil sur l'existence des générations passées, on observe, avec émerveillement, les changements apportés par le progrès dans notre vie de chaque jour : confort, distractions, activités nouvelles ; tout cela est son œuvre. On peut imaginer d'autres améliorations, aller au delà du présent, anticiper sur l'avenir, préfigurer enfin la Cité future, conçue d'après le cerveau humain, et les raisons du cœur.

Métropolis, monument du film allemand, était une de ces conceptions osées, où la science affronte de tout créer, même le bonheur de chacun.

Ce scientisme cinématographique faisait songer à Auguste Comte.

La comédie musicale et le drame furent prétexte à de fort belles œuvres cinématographiques.

En illustrant, avec des images pleines de fraî-

cheur une musique de rêve, l'imagination cinématographique s'accordait parfaitement avec le goût d'un public amoureux de délassements musicaux.

On se souvient de cette délicieuse comédie musicale, *Le Chemin du Paradis*, où trois jeunes gens étaient associés dans l'exploitation d'un poste d'essence... Trois jeunes gens qui, un jour, virent s'arrêter devant leur poste une jolie automobiliste dont ils tombèrent amoureux. Et cette intrigue était prétexte à des développements pleins de fantaisie...

Pour la première fois, la musique ajoutait à l'enchaînement visuel des scènes un enchaînement musical approprié. Ainsi, au cours d'une scène, un klaxon, d'une sonorité inattendue, jouait les premières notes d'un motif musical, qui, orchestré, se retrouvait à la scène suivante, où il était prétexte à une danse.

Le mouvement musical se fondait avec le mouvement de l'action.

Ces comédies, où le chant et la danse — sans jamais ralentir l'action — jouaient un grand rôle, s'apparentaient à la féerie.

Vivre en musique, telle semblait être la formule de ces comédies pleines d'une grâce aérienne, où les sentiments s'expriment en notes musicales.

En dehors de ces comédies, il est curieux de noter que les Allemands n'ont jamais produit de films franchement comiques. Sans doute faut-il voir là une tendance particulière à leur esprit, qui s'oriente plus volontiers vers la plaisanterie verbale, ce mode d'expression étant plus confor-

me à leur tempérament, peu enclin à s'extérioriser en attitudes comiques, et encore moins sous cette forme primesautière qui donne tant de charme à la comédie américaine.

En revanche, le drame prend chez eux une signification singulièrement puissante. C'est la conséquence naturelle de leur prédisposition à montrer sous un jour particulier les réactions de l'être humain.

Ils trouvent là un sujet d'étude riche en enseignements et propre à expliquer le complexe d'infériorité de l'individu, lorsque ses actes échappent à la raison.

On se souvient de ce film où un vieux professeur, qui s'était fait clown pour suivre une chanteuse de music-hall, s'épuisait en pitreries ridicules, d'un réalisme poignant.

Cet aspect morbide du comportement humain est parfois hallucinant, quand une lueur de raison révèle au personnage l'abîme dans lequel il est tombé.

Il devient le spectateur de sa propre déchéance.

L'image animée est souveraine pour mettre à nu les détails de geste et d'expression qui rendent perceptible le conflit intérieur du personnage.

Parmi les réussites allemandes, il convient de citer leurs documentaires. Présentés sous une forme agréable, ils ne fatiguent pas le public.

Ce sont moins des vues photographiées que des flâneries filmées dans la Nature. On nous associe à mille observations glanées çà et là, au hasard des pas : manifestations de la vie ani-

male ou végétale, dont on nous précise en quelques mots l'histoire.

Parfois, nous suivons à la promenade le maître entouré de ses élèves. Simple spectateur, nous voyons l'esprit vagabond de l'enfant s'ex-tasier devant les merveilles de la Création, interroger sans cesse, et le maître répondre.

Il ne s'agit pas là d'instruire, mais simplement d'intéresser le public. La diversité des sites, l'inédit des réflexions, et l'atmosphère de jeunesse y réussissent le plus souvent.

Très étudiés, les documentaires scientifiques s'attachent au moindre détail susceptible de préciser, davantage encore, l'intérêt d'une découverte, ou l'utilité pratique d'un nouveau procédé de fabrication.

Le film sur les rayons X compte parmi les meilleurs dans ce genre difficile et ingrat.

Manger, respirer, marcher, tous ces phénomènes de notre vie physiologique nous étaient montrés sous un jour nouveau. Sur l'écran, grâce aux rayons X, le corps humain apparaît transparent. Un personnage nous fut ainsi présenté. Complaisamment, il se mit à manger, ce qui permit d'observer sur lui le mécanisme de la déglutition, la descente dans l'œsophage du bol alimentaire, etc... Son repas terminé, il joua de la flûte pour bien nous montrer le jeu de la cage thoracique. Enfin, nous eûmes un aperçu, par sa marche, du fonctionnement musculaire.

Pour qui connaît les difficultés techniques qu'entraînent de semblables sujets, à commencer par la photographie des rayons X, rien qu'à ce titre, ce film mérite tous les éloges.

De tous temps, le spectacle de la force athlétique, alliée à l'adresse, a séduit les foules. Nul ne demeure indifférent devant la grâce ailée du coureur, ou ces attitudes de la force disciplinée, prête à la détente, que l'on observe chez le lanceur du javelot ou du disque.

Toutes ces vues, et beaucoup d'autres, le film sur les Olympiades les offrait à notre curiosité éveillée. Réalisation magnifique, s'il en fut, qui constituait également une sythèse harmonieuse et renouvelée des jeux antiques.

Nous ne pouvons qu'applaudir à de telles œuvres qui font honneur à l'écran cinématographique mondial.

On trouve chez les Anglais une volonté d'action réfléchie, s'exprimant sans hâte, après une longue méditation de l'esprit.

Une fois la décision prise, l'action se développe de façon continue.

Le « flegme britannique » n'est pas une attitude négative de l'esprit, mais bien une parfaite maîtrise de soi-même (self-control dont les avantages ne sont pas discutables).

Cette tendance qu'ont les Anglais à ne pas trop extérioriser leurs sentiments en gestes ou en attitudes va souvent à l'encontre des nécessités de l'image mouvante, d'autant plus que l'humour anglais, qui apparaît çà et là, sous la forme d'à-côtés plaisants, éparpille volontiers l'action.

Une certaine nonchalance dans le mouvement, un « dialogue-salon » contribuent encore à ra-

lentir le rythme de la comédie anglaise.

Lorsqu'il s'agit d'une comédie dramatique, d'un drame, où l'action est plus vivante, cette nonchalance disparaît par moments, ce qui rend plus sensible encore sa réapparition.

Il est bien rare que les scènes les plus pénibles d'un drame ne soient pas tempérées par les interventions d'un personnage un peu naïf, dont les actes et les propos provoquent une heureuse détente.

Les insuffisances du film anglais n'ont plus la même importance dans la fresque historique. Pour le public anglais, ce genre de film est un enseignement aussi bien qu'un délassement. Il y trouve, avec le langage imagé de l'Histoire, l'origine des traditions immuables qui ont fait la grandeur et la force de l'Empire.

Ces films, où l'action est plus mouvementée par essence même, donnent une idée des progrès que fera la comédie anglaise, dépouillée de ce marivaudage, plaisant certes pour l'esprit, mais qui s'accorde mieux d'une scène de théâtre que d'un écran cinématographique.

La soumission apparente du peuple russe, le côté mystique de son esprit, avec ce qu'il peut avoir de primitif, ses brusques révoltes pour se dégager d'un passé millénaire et créer un Ordre nouveau, on en trouve la trace et le perpétuel souci dans le cinéma russe.

Cette commune aspiration, cette pensée collective donnent à l'ensemble de ces films un côté impersonnel.

L'artiste cesse d'être un nom pour devenir

une unité parmi les autres. Il abdique sa propre personnalité, pour que la signification du film qui s'inspire du social reste pleine et entière.

Cette nécessité de se plier à des exigences de doctrine restreint forcément la libre expression de la pensée individuelle. Un esprit attentif à l'évolution des idées est souvent choqué par un manque d'objectivité, qui provient d'un vouloir excessif de justification.

En se vouant à la propagande, le cinéma russe renonce à l'insigne privilège de nous montrer en toute impartialité les bienfaits et les malversations d'un régime en perpétuel devenir.

Regrettons-le, car les films russes possèdent d'indéniables qualités...

Mais, ce qui compte avant tout dans l'évolution d'un art, c'est *la faculté d'aborder tous les sujets*, sans restriction mentale, avec le souci de contribuer au développement de cet art par l'apport incessant de vues nouvelles et indépendantes sur les êtres et les choses.

VI

LE CINÉMA FRANÇAIS

En France, le cinéma est fortement individualisé.

La comédie filmée française est l'expression d'une tendance particulière d'un esprit, qui cherche à créer un genre nouveau.

Aussi ne saurait-on sans danger faire l'analyse de notre comédie filmée dans son ensemble, car sa richesse de genres exige une classification, au moins sommaire.

Semblable analyse ne pourrait manquer d'être imparfaite, car la raison du choix d'un sujet de comédie ne se trouve pas toujours dans sa seule valeur cinématographique.

Dans la comédie de l'esprit, nous cherchons à adapter l'image mouvante à un dialogue éblouissant, qui constitue le principal élément attractif du film. Inspirées d'auteurs tels que de Flers et Caillavet, ces œuvres exigent la primauté du texte parlé sur l'image, et présentent les dé-

fauts inhérents à cette conception de la comédie filmée.

On y remédie partiellement en transposant en images animées telle partie du texte non intimement liée à l'action.

L'Habit Vert, pièce délicieuse de G.-A. Caillaudet et de Robert de Flers met en scène le personnage de Parmeline, musicien de l'amour, qui se dépeint lui-même lors de son arrivée au château de la duchesse de Maulévriers.

Le voici qui entre, débordant de joie, expansif, exubérant à souhait. Il est à l'aise partout, sauf devant la laideur qu'il ne peut pas souffrir. Et tout de suite il conte la mésaventure survenue durant son voyage. Pendant tout le trajet, il est resté face à face avec une dame dont la laideur le hanté encore. Véritable torture morale selon lui. En vain a-t-il voulu tirer la sonnette d'alarme, prier le chef de train de faire descendre cet objet déplaisant ; son horreur des complications l'a retenu. Malgré son insistance, un autre voyageur, le comte Hubert de Latour-Latour, a refusé de prendre la responsabilité du geste. Parmeline s'enflamme. Ce musicien croit aux fées et aux mauvais sorts qu'un geste suffit à apaiser. Mais lequel ? Pourquoi ne pas essayer l'envoûtement du baiser qui vous transfigure. Surmontant sa répugnance, Parmeline se sacrifie, et reçoit l'inévitable gifle. Le miracle ne s'est pas produit.

Cette scène théâtrale, présentée comme un récit, l'objectif cinématographique l'a transposée en images animées. Parmeline joue la scène au lieu de la conter, et d'une narration on a

fait un dialogue adapté à une action directe.

Le Cinéaste restitue alors au film le mouvement qui lui est nécessaire et, en assignant au dialogue sa juste place, se rapproche de cette vérité cinématographique qui puise sa force dans la vue directe des faits et des situations.

En fait, il est extrêmement difficile d'éviter cette dualité de l'image et du dialogue. Un texte où l'esprit français scintille de mille clartés a des exigences au moins aussi impérieuses que l'image. Or, ce dialogue, qui suppose un échange d'idées, prend souvent le ton de la confidence, et sa suppression devient presque une mutilation.

On comprend qu'un auteur répugne à souscrire à la prééminence de l'image cinématographique, qui ne peut, dans nombre de cas, qu'amoindrir la qualité et la portée de son texte.

C'est alors qu'intervient la notion du *vrai dialogue cinématographique*.

Un texte vaut par les représentations qu'il suggère à l'esprit. Il est en quelque sorte plus riche d'idées en puissance que d'idées exprimées. Chaque fois qu'une de ces représentations de l'esprit, suggérées par le dialogue, peut se traduire sous une forme concrète, le texte tend à s'effacer devant l'image mouvante, et se cristallise alors, sous la forme d'un jeu de scène ou d'une action secondaire qui s'intègre sans heurt à l'action principale.

Toujours dans *L'Habit Vert*, la duchesse décrit par avance au comte Hubert de Latour-Latour comment il sera élu à l'Académie Française.

« Enfin, un jeudi, vers une heure, vous serez dans un coin d'un petit café sur la rive gauche, blotti dans l'anxiété, attendant les résultats... A la table, à côté, je suis sûre, il y aura des petits bourgeois du quartier qui joueront les dominos et vous les regarderez, stupéfait... que des gens puissent jouer des dominos dans un tel jour... Des amis feront navette pour vous... Ils porteront les nouvelles. Premier tour : huit voix. Deuxième tour : dix voix... »

Là encore, le texte des auteurs permet de créer le mouvement cinématographique par la transposition en images animées de cette évocation.

En cessant de porter, comme au théâtre, le poids principal de l'action, le dialogue se rapproche de la conversation utile à l'action présente, sans s'égarer dans des considérations plus générales, qui marquent nécessairement un temps d'arrêt dans le mouvement d'une scène cinématographique.

Ainsi, le texte et l'image se complètent harmonieusement, la comédie de l'esprit transposée à l'écran garde tout le charme du verbe, allié à une suite d'images qui donnent au film le mouvement, reflet de la vie.

La comédie à tiroirs, ou vaudeville, s'appuie souvent sur un quiproquo, qui donne naissance à un « comique de situation ».

En portant à l'écran certaines comédies, inspirées de la meilleure tradition du Palais-Royal, le cinéma français a eu quelques belles réussites.

Dans ce genre de comédie, l'intrigue est con-

que de telle sorte qu'elle implique une grande variété d'événements. Sur une scène théâtrale, ces événements en apparence inextricables se dénouent à certains moments par le seul jeu des répliques. Sans grand effort, le cinéma aère l'action en élargissant à volonté le *cadre des scènes visibles*.

Il peut même ajouter d'autres scènes. - Dans *la Dame de chez Maxim's*, de Georges Feydeau, l'action théâtrale débute par la visite de Mongicourt au domicile de Petypon. Malgré l'heure avancée de la matinée, celui-ci est encore couché. Il a passé la soirée, et une bonne partie de la nuit chez Maxim's. Peu habitué aux sorties nocturnes et aux libations excessives, ce changement apporté à ses habitudes l'a plongé dans un profond sommeil, dont il s'éveillera, la tête douloureuse...

Les répliques échangées entre les deux amis mettent peu à peu les spectateurs au courant des événements écoulés.

Au cinéma, le film nous montre les deux compères sortant de la clinique où ils viennent de terminer une opération délicate. Pour se changer les idées, Mongicourt propose d'aller manger un morceau au cabaret en vogue de l'époque : Maxim's. Le public entre à leur suite dans la salle rutilante de lumière, agitée de gaieté débordante, qu'une mélodie de l'orchestre transforme, soudain, en attendrissement sentimental. Petypon est grisé. Happé de toutes parts, il oublie dans ce tourbillon de fête ses préceptes d'une vie calme, exempte du moindre écart.

Sans hésiter, le cinéma a saisi là l'occasion de plonger le public, dès le début, dans une suite d'images vivantes qui, tout en respectant la pensée de l'auteur, s'inspire du désir de mêler les spectateurs plus intimement à l'action.

Nous sommes ainsi plongés dans une ambiance qui ne nous quittera plus.

C'est donc là un des privilèges de l'image animée, qui vient opportunément donner un côté vivant et une continuité dans l'action, difficilement réalisable sur une scène de théâtre, ne fût-ce qu'en raison de la coupure obligatoire des entr'actes.

Particulièrement dans les scènes d'atmosphère, où l'ambiance renforce la signification de l'action, l'objectif, en se promenant dans le décor — par le moyen du travelling — permet à l'esprit de s'attarder sur un détail ou sur une expression de physionomie, sans nuire à l'impression d'ensemble.

Tout en se reposant au cours des scènes de transition, où l'action reprend souffle, l'esprit du spectateur ne connaît pas de véritable entr'acte. Il demeure constamment mêlé aux moindres détails d'une action qui se déroule sans interruption.

Enfin, dans le vaudeville filmé, le dialogue, pour important qu'il puisse être, n'est plus, comme au théâtre, le lien indispensable qui soude les scènes visibles à celles censées se dérouler derrière le décor.

L'esprit français se plaît dans la comédie satirique, où il affirme une ironie tantôt légère,

tantôt mordante. Nos auteurs n'hésitent point à railler sans ménagements nos institutions, quelles qu'elles soient. Là, on retrouve cette indépendance de l'esprit à l'égard de toutes choses, faite d'individualisme très marqué.

A l'écran, cette satire apparaît d'autant plus vive qu'elle s'accompagne d'images animées qui en amplifient la portée, et le public, en retrouvant les inclinations de son esprit, manifeste son contentement, le plus souvent, reconnaissons-le, à l'égard du texte.

Ainsi, *Topaze*, cette comédie satirique où étaient dévoilées les combinaisons occultes qui intervenaient à propos de travaux d'urbanisme, eut un succès considérable, dû à la justesse des traits décochés, où l'on décelait une étude impitoyable de la prévarication.

L'image cinématographique n'était plus qu'un ornement analogue au cadre qui entoure la toile du peintre.

Cet ornement peut être plus ou moins beau, mais, en toute impartialité, il faut reconnaître que dans ce genre de comédie diminuer l'importance du texte, c'est diminuer la valeur du film, car chaque réplique a un sens critique, qui est le propre de la satire.

D'aucuns penseront qu'il existe une satire de l'image, aussi incisive que l'autre, et cela est vrai chaque fois que cette satire s'exprime par analogie.

Bien qu'en France elle soit peu utilisée, elle s'est néanmoins manifestée dans certains films. On se souvient de cette satire du progrès industriel où, sous une forme plaisante, un metteur

en scène français soulignait, dans *Le Million*, par le seul moyen de l'image, la similitude de gestes, sinon de pensée, existant entre des détenus occupés à des travaux en série dans un atelier pénitentiaire, et des ouvriers travaillant à la chaîne dans une grande usine.

La force persuasive de ce mode de satire est loin d'être négligeable, mais son emploi au cinéma exige de l'imagination, du doigté... et beaucoup de talent.

Un genre de comédie bien particulier, apparenté au music-hall, par certains côtés — notamment le couplet classique — c'est la grosse farce, qui provoque un rire ingénu, genre théâtre Déjazet.

Peu importe la valeur de l'intrigue. Le public vient généralement pour applaudir un artiste qu'il affectionne. Il s'agit donc de fournir à cet artiste l'occasion de donner toute la mesure de son talent, dans une suite de scènes dont il est le principal protagoniste. Peu importe également que l'action s'arrête à certains moments pour lui permettre de chanter les couplets rituels, et donner ainsi au public l'illusion d'une étroite communion avec sa vedette préférée. Peu importe enfin le paradoxe des situations, d'où, en principe, toute vraisemblance est exclue. On peut dès lors s'étonner du manque de mouvement et de rythme qui trop souvent ralentit l'action de ces films.

Ce défaut est la conséquence, du moins en partie, d'un souci trop évident de concentrer

tout l'intérêt de l'action sur le personnage principal.

Il semble que ces films, qui présentent un intérêt passager pour le public, n'aient pas d'autre attrait que cet élément, sujet d'ailleurs aux caprices de l'engouement.

Aussi loin du vrai music-hall que du vrai cinéma, ces productions ne sauraient donner un reflet, même approximatif, de la pensée créatrice au service de l'image animée.

La comédie dramatique, comme le drame, est l'étude approfondie de la psychologie humaine, synthèse de toutes les impulsions de la sensibilité.

Or, ces impulsions, que traduisent des réactions motrices, sont commandées par un ensemble d'événements qui se trouvent à l'origine d'un conflit psychologique, prétexte à une comédie dramatique ou à un drame.

La vie fourmille d'exemples possibles : conflits nés de la sentimentalité de la jeunesse, de son intransigeance, de son idéalisme, de son ardeur, enfin, à vivre... sans avoir vécu. Dramas de l'âge mûr tourmenté par l'éternel féminin, égoïsme des uns, soif de grandeurs des autres ; il suffit de se pencher sur le Grand Livre des passions humaines pour comprendre toutes les tragédies qu'elles peuvent engendrer.

Les sujets de drames, ou de comédies dramatiques, ont souvent comme point de départ l'étude d'une passion ou d'un vice, dont on devine, par avance, à quelles conséquences funestes cela peut entraîner. Ainsi de la passion du jeu, on tirera un film où le personnage principal —

joueur invétéré — sera montré à toutes les étapes de son existence sociale, sacrifiant tout, même le respect de lui-même, pour continuer à s'asseoir devant le tapis vert.

Il reste à imprimer à cet ensemble le mouvement cinématographique qu'on retrouve dans la vie sous deux aspects :

L'un, dépouillé de toute composition, analogue au spectacle qui nous est présenté par les allées et venues de gens circulant dans la rue.

L'autre, où se glisse déjà un élément conventionnel, fait d'attitudes ou de gestes plus ou moins étudiés, semblable à l'image qui nous est offerte par la vue de consommateurs attablés à la terrasse d'un café.

Le mouvement cinématographique cherche à recréer sur l'écran l'illusion de la vie. Mais nous éprouverons davantage la sensation du réel dans le premier exemple choisi, grâce à la spontanéité des attitudes, qui est une des formes du naturel.

Aussi l'essentiel, pour un cinéaste, est-il de rechercher constamment cette spontanéité des réactions, même lorsqu'il s'agit de rendre perceptible à l'écran la vie intérieure de ses personnages.

Un choix judicieux des développements d'une idée cinématographique peut l'y aider grandement.

Ce choix est forcément dicté par des considérations de tempérament, de milieu, de culture. Entre un Anglo-Saxon et un Latin, des affinités peuvent exister, mais le mode de vie et les habitudes de pensée de chaque peuple impriment

à leur esprit et à leur activité une direction qui ne saurait être la même.

En particulier, l'esprit français s'attarde volontiers dans l'analyse des causes agissantes d'un conflit psychologique. Au cinéma, cette tendance se traduit par un ralentissement de l'action filmée, qui se replie par moments sur elle-même, un peu à la manière de deux promeneurs s'arrêtant, dans le feu de la discussion, sur le bord du trottoir, pour développer en long et en large leur argumentation.

Dans une conversation, certains esprits se plaisent à user de métaphores, pour rendre plus claire leur pensée.

D'une personne bavarde, on dira qu'elle jasse comme une pie ; ce qui est suffisamment éloquent pour se passer de commentaires.

C'est ce qu'il est convenu d'appeler le langage imagé. A certains égards, le langage visuel peut être comparé à cette forme du langage courant. Là où généralement l'exemple verbal qui fait image sert à renforcer la signification d'une idée, l'image animée peut s'en emparer pour donner une forme concrète à une explication trop abstraite. Mais cette forme de langage cinématographique implique un choix de développements se prêtant à la transposition. On revient donc par un chemin détourné à la nécessité de choisir, dans une situation quelle qu'elle soit, une explication traduisible en gestes, en attitudes, plutôt qu'une explication où le texte joue un rôle prépondérant.

Dès lors, dans l'exemple schématique que j'ai choisi, les deux interlocuteurs, au lieu de faire

halte au bord du trottoir, pourraient, afin d'étayer leur raisonnement, utiliser des gestes ayant signification d'image.

Si le mouvement cinématographique est peu apparent dans certaines comédies dramatiques ou drames tournés par des cinéastes français, c'est que le côté spéculatif de la pensée se plie difficilement aux exigences de l'image animée.

Chez nous, la primauté de l'esprit en toutes choses est telle qu'elle se retrouve dans toutes nos productions.

Au surplus, elle est, par son apport ininterrompu d'idées neuves, à la base de ce renouveau continu qui donne à la production cinématographique française un si grand attrait.

Mais si ces idées, au lieu d'être mises en pleine clarté, restent dans la pénombre, on discernera mal tous les prolongements, toutes les richesses de la pensée. Cette dernière ne nous est révélée qu'à l'instant où, sortie de notre subconscient, elle se traduit par une représentation concrète.

C'est en quelque sorte un système de référence que chacun se construit, et ce système de référence n'est, somme toute, que le côté matériel de l'idée et de ses développements.

Pour certains, la notion de bonheur implique une petite maisonnette avec un bout de jardin, pour d'autres, un grand voyage, ou un capital confortable.

Qu'on le veuille ou non, force est de reconnaître, une fois de plus, que seul le choix judicieux des développements d'une idée cinéma-

tographique peut assurer au film le mouvement qui lui est nécessaire.

Or, chaque fois que le sujet traité peut l'être aussi bien sur une scène de théâtre qu'à l'écran, on note une tendance à rechercher des développements de situation où la primauté du texte s'affirme incontestablement.

D'où ces rapprochements fâcheux entre l'écran et la scène.

Cette tendance au choix des situations dialoguées s'aggrave d'un certain esprit de facilité, qui confond parfois le travail étudié avec l'inspiration du moment.

Avant de construire une maison, on s'assure des fondations. C'est le travail préparatoire indispensable à qui veut faire œuvre durable. Dès qu'on refuse de se plier à cette règle élémentaire, l'amateurisme prend la place du professionnalisme éprouvé, même alors qu'il s'agit d'un art.

Au cinéma, ce travail préparatoire constitue l'armature, la charpente du film, c'est-à-dire tous les développements de l'idée. Travail sélectif extrêmement délicat. Les développements choisis ne devraient être définitifs qu'après avoir subi l'épreuve d'esprits neufs, ayant pour tâche essentielle non seulement de juger de la logique des enchaînements et de la vraisemblance de l'action, mais aussi de la valeur du mouvement cinématographique.

Dans le choix des situations, l'imagination joue un grand rôle, car le côté imprévisible des réactions de l'être humain oblige à échafauder

des hypothèses sur l'attitude qu'il peut prendre en face d'une situation donnée.

Un monsieur gagne un gros lot à la Loterie Nationale. Quelle sera sa réaction ? Cela dépendra évidemment de sa situation antérieure. Allons plus loin. Il était pauvre, le voilà devenu riche. Va-t-il courir acheter tout ce qui lui manque ? C'est fort possible, comme il est possible, également, qu'il réfrène son premier sentiment. Cet argent dont il a tant manqué lui paraîtra bien précieux. Et il sera peut-être moins pressé d'aller le dépenser.

En aucun cas, il n'est indispensable que ces réactions entrent dans le cadre de nos réactions habituelles. Mais il est nécessaire de retrouver chaque fois une impression de vérité dans la démarche observée. Dès lors, la difficulté, c'est d'accorder le côté imaginatif de la pensée avec le sens du réel, qui revêt deux aspects :

Le sens du réel, tiré de notre propre expérience. Celle-ci remonte à notre enfance, où peu à peu nous avons découvert et utilisé tout ce qui nous entoure. Nous ne mettons pas en doute l'existence de l'avion, du sous-marin ou de l'automobile, pas plus que nous contestons les phénomènes de la pluie, de la grêle, ou du tonnerre.

Le sens du réel, représenté par cette facilité avec laquelle l'esprit accueille les vues nouvelles sur les êtres et les choses, lorsqu'un sentiment intérieur l'avertit que tel monde nouveau qu'on lui présente peut raisonnablement exister. Sans être allé en Laponie, nous admettons volontiers que les Lapons puissent vivre dans des

huttes creusées sous la neige. Leur mode primitif de vie, la rigueur continuelle de leur climat, nous incitent à admettre cette existence différente de la nôtre.

Dans le premier cas, l'exactitude des faits est une des conditions de l'impression du réel, alors que dans une histoire créée de toutes pièces, cette exactitude s'appelle vraisemblance.

Il s'ensuit que le critère de la vraisemblance d'une situation, c'est l'intérêt continu qu'elle provoque. Dès qu'une certaine lassitude se manifeste à l'esprit, c'est en général parce que la situation présentée n'a plus qu'un rapport lointain avec la vérité telle qu'il nous a été donné de l'observer dans la vie, ou telle que notre esprit s'est plu à l'imaginer.

Certaines « longueurs » que l'on trouve dans un film ne sont en définitive que des scènes qui paraissent dénuées d'intérêt parce que trop souvent dénuées de vérité. Elles donnent alors l'impression de notes discordantes, rompent l'unité du film, et amènent cette inégalité remarquée parfois dans les productions françaises aussi bien qu'étrangères.

Et ce n'est point le montage — assemblage des scènes bout à bout — qui peut remédier à ce défaut, car les scènes insuffisamment travaillées ont, en fin de compte, leur emplacement dans la logique des événements filmés.

Il existe un snobisme de situation, qui est une des formes du réalisme, pris dans son acception malsaine.

Sans doute est-ce pour s'écarter des sentiers

battus que des cinéastes de chez nous et d'ailleurs se sont attachés à porter à l'écran des scènes de la vie trouble et dangereuse de ces inquiétants personnages appartenant à un « milieu » souvent décrit par des écrivains de grand talent.

Les personnages, toujours les mêmes, sont marqués par une sorte de fatalité, qui les voue à de continuelles déboires, et fait de leur lamentable existence un drame quotidien.

Qu'on projette, à intervalles lointains, une lueur sur ces vies sans lumière, la chose peut se concevoir. Mais le danger réside dans la création, par la répétition trop fréquente de ce genre de films, d'un sentiment à la mode, d'une sorte de religion nouvelle à laquelle on voudrait nous initier.

De tels films, au surplus (je songe à *Quai des Brumes*), sont dangereux pour la jeunesse. On imagine aisément l'effet de scènes morbides sur un esprit non formé, en particulier lorsque l'action est située dans ces milieux où l'enfance se heurte de trop bonne heure aux dures réalités de la vie. Pour un enfant qui grandit dans un milieu semblable, ces films prennent la signification d'une leçon. A force de voir des personnages, qu'il devine issus de son propre milieu, mener une existence facile en marge de la loi commune, l'adolescent incline à les imiter.

Certains penseront que ces observations peuvent également s'adresser à ce genre de production cinématographique dénommé film policier. Il n'en est rien. Ce genre de film n'est pas im-

prégné de cette atmosphère morbide, déprimante, qui forme la substance même des films où grouille le monde des bas-fonds. D'autre part, l'action de tout bon film policier est dominée par des personnages propres, représentant les défenseurs victorieux d'un ordre social auquel est rallié le plus grand nombre.

Parfois, le cinéma français s'est attaché à faire revivre sur l'écran les pages les plus marquantes de notre Histoire, le *Napoléon*, d'Abel Gance, par exemple.

L'intérêt de ces productions est indéniable, car elles font connaître au delà de nos frontières les faits décisifs qui ont modelé, au cours des siècles, la pensée française.

Mais cette opportunité qui nous est offerte de montrer à l'étranger ces fresques historiques présente de sérieuses difficultés de réalisation.

Le privilège de l'historien, c'est de pouvoir publier de longues études critiques, où, à la lumière du moindre fait, il développe une argumentation solide, riche en références. Son œuvre, complète à tous égards, ne laisse rien dans l'ombre.

Il n'est pas permis à un cinéaste de traiter un sujet historique d'une manière aussi complète. Même en produisant un film bien supérieur à la durée moyenne de projection habituellement admise, même en adoptant un mode de présentation par époques, le cinéaste serait débordé par la multiplicité des événements secondaires, parfaitement légitime dans une œuvre critique, mais qui, au cinéma, deviendrait fastidieuse et

ramènerait le film à une conférence avec projections de lanterne magique.

Une discrimination parmi les événements s'impose. Tout naturellement, le cinéaste s'efforcera de ne retenir que les faits les plus représentatifs, sans toutefois que cette sélection n'altère rien de l'exactitude du fait historique.

A ces événements sont mêlées quelques grandes figures, dont la légende s'est emparée. Peu à peu l'imagination populaire s'est plu à se les représenter sous une étiquette bien particulière.

Sortir ces figures du passé, les faire revivre sur l'écran, c'est leur donner un contour précis, fixer une fois pour toutes la personnalité de chacun d'eux, et sa manière d'être.

Mais c'est souvent détruire une légende.

A l'inverse de celui qui lit un récit historique, pour acquérir la notion précise des événements du passé, le spectateur d'un film est guidé surtout par une curiosité passagère. Si l'image recrée d'un de ces personnages heurte sa conviction intime, il étendra sa déception à l'ensemble du film.

En dehors des grandes fresques historiques, l'Histoire offre d'autres exemples, témoignages indiscutables de la volonté, de l'énergie de notre race.

On ne saurait trop encourager la production de films montrant la naissance et le développement de notre Empire. De tels films, où l'image cinématographique prête sa mobilité à ces reconstitutions d'un passé proche, où vibre l'écho à peine assourdi des luttes, des efforts inlassables, de l'énergie farouche de nos bâtisseurs

d'Empire, ne peuvent qu'être infiniment utiles à la jeunesse d'aujourd'hui et à celle de demain.

VII

LES COMÉDIENS

EXISTE-T-IL vraiment, comme on le prétend, une dissemblance entre les comédiens de la scène et les comédiens de l'écran ?

En apparence, oui. En réalité, non.

Le public apprécie avant tout le comédien dans la mesure où son jeu est naturel. Or, pour certains artistes, ce naturel est presque un don inné qui s'apparente étroitement à un genre. Le spectateur est satisfait de revoir chez ces comédiens de l'écran la silhouette et les attitudes familières d'un type social aux traits nettement accusés.

Mais ce privilège est un handicap, car l'acteur évolue dans un éternel périple, dont tous les points sont identiques par rapport à la figure centrale dont il a conservé la personnalité, sous des déguisements différents, qui sont autant de variantes d'un même thème.

Ces réussites soudaines, totales, servent de

miroir aux alouettes pour ceux qui désirent devenir comédiens de l'écran, car ils sont nombreux ceux qui étendent à eux-mêmes ce qui n'est que le privilège d'un très petit nombre. Ces imprudents oublient ou ignorent que, derrière le succès d'aujourd'hui, se cache l'incertitude de demain. Le succès, né à l'origine d'un courant de sympathie et d'un don de la nature, peut, d'un moment à l'autre, être emporté comme un fétu de paille, par un de ces brusques revirements du public, qui se lasse, à la longue, de retrouver éternellement le personnage constamment semblable à lui-même, dans des sujets qui donnent trop souvent l'impression du déjà-vu.

C'est devant la répétition de ces films trop identiques que le public commence à manifester sa lassitude, et il englobe tout naturellement dans sa déception ceux dont la présence sur l'écran cesse d'être un enchantement.

Voilà, dans une certaine mesure, la raison qui fait dire à nombre de jeunes gens que la carrière d'artiste cinématographique est aussi brillante que fugace.

Or, pour durer, — et je songe à tous ceux qui aspirent à faire une *vraie* carrière d'artiste cinématographique, sans excepter ces artistes qui ont bénéficié dès le départ de circonstances exceptionnellement favorables — un comédien doit absolument posséder une formation classique.

Cet enseignement classique a été souvent décrié. On lui reproche en particulier de donner au comédien tout un système de références, qui lui dicte les attitudes qu'il doit prendre, la

manière de se comporter, et la façon de s'exprimer.

Une première remarque s'impose. Si l'on prend à la lettre l'enseignement classique, il est à craindre qu'on n'y trouve pas le bénéfice que cet enseignement comporte. Mais on peut dire, là comme ailleurs, qu'apprendre est une chose, assimiler une autre. Celui qui sait se dégager de l'enseignement classique pour n'en conserver que ce qui est nécessaire à l'éclosion de son talent et à ses manifestations diverses, trouvera, dans cette étude, une base solide et aussi toutes les possibilités de renouvellement.

On ne demande pas à un enfant d'apprendre le latin et le grec pour qu'il ait le plaisir de rappeler à tout instant ses connaissances par des citations appropriées, mais bien pour qu'il sache mieux s'exprimer dans sa langue maternelle.

Un vrai comédien doit pouvoir incarner les personnalités les plus diverses, avec un naturel égal à celui de son comportement dans la vie privée.

Or, à cet égard, l'obligation où il se trouve de composer avec soin un personnage, chaque fois qu'il interprète une œuvre classique, est une rude école, la meilleure sans doute pour développer ses dons de comédien et assouplir son talent.

Il apprend à se rendre maître de son organe, à dire juste, et les inflexions de sa voix se plient aisément à toutes les formes du sentiment qu'on lui demande d'exprimer.

Ce n'est pas par hasard que, dès son avène-

ment, le cinéma parlé a attiré à l'écran nos grands comédiens et comédiennes de la scène. Ces artistes ont apporté toute la richesse d'un talent qui s'est adapté sans effort aux exigences de l'objectif, aux nécessités du travail en studio.

Si l'on prétend qu'il est plus facile de jouer une scène devant un appareil cinématographique qu'une pièce entière devant le public d'une salle de théâtre, on doit reconnaître, en retour, qu'il peut être déprimant pour un comédien de jouer par à-coups, de retrouver constamment le geste précis, l'accent voulu qui s'enchaînent parfaitement avec une scène jouée la veille ou l'avant-veille, — voire la semaine précédente — et qui, en outre, devra s'enchaîner non moins parfaitement avec une scène qui sera filmée quelques jours plus tard.

Une des conditions du succès d'un film, nous l'avons vu, est l'impression de vérité qui se dégage de la scène filmée. Or, s'il est exact que les développements de l'idée cinématographique jouent, à cet égard, un rôle déterminant, comment ne pas voir le lien étroit, indissoluble qui existe entre ces développements et la façon dont ils sont interprétés ?

Sans être complètement familiarisés avec tous les milieux de la société, nous en possédons, néanmoins, une idée plus ou moins précise, fondée sur des différences de maintien ou de langage. La vulgarité d'un propos, ou le sans-gêne d'une attitude, nous renseignent davantage sur une personne que son acte de naissance.

L'art du comédien est d'interpréter avec la

même aisance le rôle d'un magistrat intègre, ou celui d'un tenancier de bar interlope. Tout son talent est là : s'identifier totalement avec le personnage créé par l'auteur. Et nous apprécierons la composition de l'artiste dans la mesure où, de la fiction se dégagera un sentiment de vérité.

S'il s'agit d'un conflit de sentiments, quelle que soit la valeur du thème choisi, quelle que soit l'excellence du dialogue, la scène deviendra quelconque si les divers épisodes qui en constituent la trame ne sont pas magnifiquement joués !

Il n'existe pas de grands films sans grands artistes.

Ce sont eux, en définitive, qui donnent de la vie au sujet, qui en dégagent toute l'émotion, tout le sentiment, car c'est au travers de leurs gestes, de leurs attitudes, et des intonations qu'ils impriment au texte que le public appréciera l'histoire contée cinématographiquement.

D'aucuns objecteront peut-être que Charlie Chaplin joue, depuis toujours, le même personnage légendaire du pauvre hère, ballotté par la vie et qui garde une souriante philosophie et un robuste optimisme à travers les vicissitudes de l'existence. Ils diront que cette création d'un personnage d'une humanité si vraie a demandé autant de talent et même de génie que les créations les plus variées des grands comédiens...

Et cela est vrai. Je partage l'avis de ceux qui tiennent Charlie Chaplin pour le plus grand comédien de l'écran.

Mais son cas est unique.

Chaplin est plus qu'un grand comédien. Il est auteur.

C'est le chantre de la vie dans ce qu'elle a de sublime et de misérable ; sa sensibilité d'artiste s'exprime et se renouvelle sans cesse, par un poème de gestes, d'attitudes, d'expressions qui n'appartiennent qu'à lui et dont ses nombreux imitateurs n'ont jamais pu ravir même une parcelle.

Son génie, qui est fait d'une connaissance approfondie de la nature humaine, de ses travers, de ses petitesse, lui permet de s'en moquer avec cette désinvolture et cette indulgence qui font songer aux trouvères et aux troubadours de jadis.

Il n'est pas exagéré de dire aussi que le génie de Chaplin est fait d'une longue patience, de beaucoup de réflexion, de méditations sans fin sur le plus petit détail de chaque jeu de scène, et, au fur et à mesure que se déroule le cours de ses pensées, il semble que pour lui la notion du temps soit abolie. Seul compte le résultat final. Peu importe s'il demande des mois, des années même de travail.

Une telle méthode suppose des possibilités qui ne sont pas à la portée de tous...

Mais elle n'en constitue pas moins une indication précieuse pour un comédien ou pour une comédienne. En admettant que Chaplin ait eu le désir et le pouvoir de se produire, à l'exemple de trop nombreuses vedettes, plus fréquemment à l'écran, on peut se demander si le public éprouverait toujours la même impatience à l'attendre et la même joie à le revoir.

Depuis un certain temps déjà, on remarque, et on l'a critiqué d'ailleurs, ce qu'on appelle une prétention nouvelle du comédien de l'écran.

En effet, quelques-uns exigent à présent de prendre connaissance du découpage du scénario avant de donner leur agrément pour interpréter un des principaux rôles.

Ces artistes ont pleinement raison, puisqu'ils ont le souci de ne pas jouer n'importe quoi, et qu'ils préfèrent perdre le bénéfique matériel qu'entraîne leur refus plutôt que de risquer de décevoir leur public par une création quelconque, peu conforme parfois aux possibilités de leur tempérament.

Aussi bon comédien qu'un artiste puisse être, il se sentira, malgré tout, plus à son aise dans la comédie, le comique, ou le drame. Laissons de côté la tragédie au sens classique du mot, qu'on retrouve dans une certaine mesure au théâtre moderne, chez un Pirandello, peut-être même chez Ibsen. Au Cinéma, cette forme du drame est plus humaine. Entendons par là que l'objectif cinématographique nous permet d'en déchiffrer l'expression sur la physionomie de l'acteur sans le secours du verbe.

Un des problèmes qui se posent constamment à l'esprit des producteurs, c'est la recherche de nouveaux artistes qui aient l'étoffe, comme on dit, nécessaire pour devenir des vedettes.

Or, dans l'esprit de beaucoup de gens, il semble qu'avant tout, la carrière des vedettes soit liée intimement à la photogénie de leur person-

ne, à leur « beauté cinématographique », en quelque sorte.

Je laisserai de côté tous les concours qui sont organisés périodiquement en vue de découvrir le sujet d'exception, dont le succès, — en admettant l'hypothèse la plus favorable — est toujours fragile, puisqu'il dépend nécessairement d'un engouement du public pour une silhouette qui répond à son goût présent. Je voudrais dissiper tout de suite cette dangereuse équivoque qui consisterait à croire que la photogénie serait en quelque sorte la « pierre philosophale » qui assurerait, en l'absence d'un talent certain, la gloire cinématographique...

Nous avons, à l'écran, de nombreux exemples d'artistes dont la séduction ne repose pas sur un profil sans défaut. Etre photogénique, c'est avoir du caractère dans la physionomie, au sens où l'entendait Rodin quand il disait : « Il n'y a pas de laideurs dans la nature ; il n'y a que des choses sans caractère. »

Quant au maquilleur, magicien du visage qu'il transforme ou dont il atténue certaines imperfections, il ne faut pas croire que son rôle est de donner du caractère à ce qui n'en a pas. Ce serait là une tâche au-dessus des forces humaines. Son dessein est plus modeste, plus vrai aussi : les comédiens n'ont recours à son expérience que pour donner à leur physionomie le contour précis du personnage qu'ils incarnent, et les vieillir momentanément quand l'histoire cinématographique les entraîne au delà de leur âge présent.

Si donc la photogénie est ramenée à la mesure

de son rôle exact, la recherche des vedettes de demain ne sera plus dictée par une considération fautive, mais orientée plutôt vers des sujets ayant un véritable tempérament d'artiste et une physionomie expressive.

A cet égard, les différentes écoles de l'art théâtral présentent un grand intérêt, aussi bien dans les classes du Conservatoire que chez un Baty, un Jovet, un Rouleau, un Dullin.

Il est des jeunes gens et des jeunes filles qui, outre l'enthousiasme de leur âge et leur volonté d'arriver, possèdent déjà des rudiments de cette formation classique dont j'ai dit tout le bien que j'en pensais. C'est là, sans doute, la pépinière la plus riche qui puisse exister. En donnant à ces jeunes comédiens ou comédiennes la faculté de créer à l'écran un petit rôle, on jugera de leur tempérament et de l'orientation qu'il convient de lui donner. Cela ne les empêchera pas, d'ailleurs, de poursuivre des études extrêmement désirables, en même temps que ces brèves apparitions sur l'écran leur donneront une première assurance et un précieux encouragement.

Entrée des Artistes, un des plus beaux films de la production cinématographique française, avait permis à des élèves du Conservatoire, et d'autres écoles, de saisir la chance d'une première création à l'écran. Pour certains, l'essai fut remarqué ; pour tous une occasion inespérée de jouer, entourés, soutenus par de grands comédiens tels que : Jovet et Claude Dauphin.

Ceux-là se trompent qui veulent à toute force établir une discrimination entre les nécessités

de la scène et celles de l'écran. Un comédien, excellent sur une scène de théâtre, le sera à l'écran. Et, plus le cinéma évoluera, plus il aura besoin d'excellents comédiens. Il est indéniable qu'il fallait un comédien de la valeur de Laughton pour personnifier à l'écran le personnage de *Rembrandt*, ou le commandant des révoltés du *Bounty*. Imagine-t-on, par ailleurs, ce qu'eut été *Marius* sans un Raimu, un Fresnay, une Orane Demazis ? et la *Maternelle*, sans Madeleine Renaud, son incomparable interprète ?

L'avenir appartient aux grands comédiens et à ceux qui suivront leurs traces.

Sous quelque latitude que ce soit, on apprécie leur talent, développé par un travail de chaque jour. Le rayonnement de leur personnalité leur confère le privilège insigne d'être vraiment des vedettes internationales, au sens le plus noble du mot.

VIII

LA PRESSE FILMÉE

LA presse filmée est née il y a trente-deux ans. Au début, Charles Pathé dut vaincre des résistances tenaces pour qu'on admette le principe du *Pathé-Journal*, première appellation de la presse filmée. Mais, ainsi qu'il l'avait prévu, cette branche nouvelle se développa avec une grande rapidité.

De nos jours, la presse filmée est entrée dans les mœurs.

De nombreuses publications illustrées ont familiarisé le public avec les à-côtés les plus brillants de la production cinématographique. Il n'est pas une vedette dont on n'ait cherché à définir les pensées cachées, pas un metteur en scène auquel on n'ait prêté des propos dont il est le premier à s'étonner. Il semble que, pour juger des choses du cinéma, il faille projeter sur les moindres détails de la vie du monde des studios la clarté aveuglante d'un sunlight...

Mais, à l'ombre de ces visions fulgurantes, il existe des techniciens, opérateurs d'actualités, ingénieurs du son, qui poursuivent inlassablement leur tâche : celle de renseigner le grand public sur l'actualité de chaque jour.

Avec ces chasseurs d'images, nous sommes loin du studio et de ses splendeurs, — parfois bien surfaites.

Dans le cadre d'un bureau sans grand appareil, les cinéastes de l'actualité viennent chaque matin discuter des événements du jour, de l'intérêt qu'ils peuvent éventuellement présenter pour le public. Jamais, au cours de ces discussions, la pensée de ces hommes n'est effleurée par les difficultés que soulèvera immanquablement la prise de vues de tel ou tel sujet. Une fois l'« histoire » inscrite au programme du journal filmé, rien ne saurait les empêcher de la « couvrir », comme on dit en termes de métier.

A toute heure du jour, voire de la nuit, ils partent, dans leurs voitures rapides, avec leur matériel, prêts à dérouler le câble du micro et à braquer leur objectif sur l'événement du moment. Dans des conditions précaires, parfois périlleuses, ils vont, souriants, filmer des documents que le spectateur verra, confortablement assis dans son fauteuil, sans se douter un instant de la somme d'efforts et de risques que représente telle vue sensationnelle, qui se déroule devant ses yeux en moins d'une minute.

Le plus grand souci d'un journal filmé est de ne pas se laisser déborder par l'actualité, d'être toujours prêt à filmer un événement im-

portant. Sa plus grande gloire, de le présenter sur l'écran avant tout le monde.

Si, le jour du changement hebdomadaire de l'actualité dans les cinémas, un fait marquant vient à se produire dans la journée, il est difficile, parfois même impossible — j'hésite à écrire ce mot — de le filmer pour le présenter au public le même soir.

Lorsque Costes et Bellonte revinrent de leur raid Paris-Tsi-Tsi-Har, record du monde de la distance en ligne droite, ils atterrirent au Bourget vers 4 heures de l'après-midi environ. Un peu imprudemment, j'avais décidé de présenter, quelques heures plus tard, ce retour triomphal sur l'écran d'un grand cinéma des boulevards.

Un avion, loué au Bourget, partit avec un opérateur de prises de vues, à la rencontre des deux aviateurs. Filmé en plein vol, l'avion de Costes et Bellonte se posa, peu après, sur le terrain d'atterrissage. Mouvements de foule, premières félicitations officielles... rien n'échappa à l'objectif de la camera. Mais le temps pressait. Prévenue, l'usine de Joinville-le-Pont attendait impatiemment les chargeurs de pellicule impressionnée. Nous les plaçâmes dans la carlingue de notre avion qui décolla aussitôt. Au-dessus du champ de manœuvre de Vincennes, le paquet de films lesté fut lancé par-dessus bord. Sur le terrain, un reporter attendait le précieux colis pour le transporter, sur une motocyclette rapide, jusqu'à l'usine.

Il était déjà presque 7 heures.

Développés et rapidement séchés, les rouleaux

de films furent passés au montage. Des 300 mètres de pellicule qui avaient été tournés et développés, 70 mètres de négatif furent retenus pour le montage définitif de l'histoire. Après une dernière vérification du synchronisme de l'image et du son, on passa, enfin, au tirage de la copie positive.

Pendant ce temps, mon reporter attendait, prêt à bondir sur sa moto, avec le film. Vaguement inquiet, j'attendais moi-même la précieuse bobine dans le hall du cinéma où l'on devait la projeter. On me l'apporta une minute avant l'heure fixée. Nous étions sauvés, le public satisfait.

Mais que d'efforts ! pour présenter une actualité, dont la projection sur l'écran dépassa à peine 2 minutes !

Et je ne parle pas de tous les ennuis météorologiques, mécaniques ou autres qui peuvent surgir au cours des prises de vues ; aux déplacements journaliers des opérateurs avec un matériel encombrant, pour filmer aujourd'hui à Paris, demain à Bordeaux, le jour suivant à Marseille... On imagine volontiers l'organisation que cela entraîne.

Pratiquement, le personnel de la presse filmée ne trouve un peu de repos qu'un jour par semaine. Celui où, à la même heure, aux quatre coins de France, est projetée la nouvelle bobine d'actualité. Dès le lendemain, on recommence à se préoccuper des événements. Et le second jour, une sorte de fièvre commence à s'emparer de chacun : la hantise de « couvrir » toutes les histoires en temps voulu. Cette course à la montre conti-

nue jusqu'à l'instant où les 100 ou 200 exemplaires de l'actualité viendront à nouveau donner au public un aperçu des faits de la semaine écoulée.

A côté de l'actualité proprement dite, il existait des traditions, comme celle de filmer à l'approche de la Noël les étalages de dindes et d'oies, bourrées de marrons, ainsi que les vitrines de jouets des grands magasins.

Ces fins d'années étaient particulièrement fatigantes pour les reporters de la presse filmée. Ils étaient partout : réceptions officielles, distributions de jouets, réjouissances populaires ; rien n'était négligé. Et souvent, au lieu de la dinde rôtie, ils avaient tout juste le temps d'avaler un sandwich. Pour eux, les fêtes commençaient le 2 janvier.

Entre l'opérateur chargé de la prise de vue, l'ingénieur responsable de l'enregistrement sonore, et le chauffeur qui veille à la bonne marche du camion, aucune mésentente. Le désir de s'aider, c'est tout.

Ces cinéastes de l'actualité, je les connais bien. J'ai pour eux toute l'estime et l'affection de celui qui a su les apprécier, qui a senti chez eux ce désir constant d'apporter toute leur énergie, tout leur optimisme et par-dessus tout une confiance sans limites au chef qui s'enorgueillit aujourd'hui d'avoir, avec eux et grâce à eux, créé le *Pathé-Journal* sonore et parlé.

Pendant près de deux ans, nous avons continuellement cherché à renouveler l'actualité filmée, par de nouveaux modes de présentation, par la création de rubriques, où, selon son ca-

ractère et son importance, le fait du jour prenait place.

La fantaisie y trouvait également son compte non pas en marge de l'actualité, mais dans l'actualité elle-même. En effet, il est certains sujets dont l'intérêt s'augmente sensiblement s'ils s'accompagnent d'une présentation originale et plaisante.

Pour un esprit non averti, le quotidien d'information et le journal d'actualité cinématographique, poursuivant le même but, devraient, par les points communs qu'ils présentent, se concevoir sous une forme semblable.

Or, on oublie trop souvent que le spectateur, au cinéma, assiste bon gré mal gré à la projection intégrale de l'actualité, alors que le lecteur d'un journal imprimé n'est nullement contraint d'aller jusqu'à la fin d'un article qu'il n'apprécie pas.

D'où la nécessité d'être très circonspect, pour ne pas indisposer le spectateur par la projection d'une actualité trop longue ou de heurter son sentiment par une présentation maladroite.

L'actualité peut être envisagée sous trois aspects différents :

En premier lieu, ce qu'il est convenu d'appeler les événements périodiques, qui reviennent, d'année en année, comme les saisons : Carnaval de Nice, Six Jours, Grand Prix, Tour de France cycliste, et combien d'autres !

Ensuite se place l'actualité mondiale dans ce qu'elle présente de saillant et d'intéressant pour le public : raids d'aviation, expéditions scientifiques, grandes manifestations de l'activité po-

litique internationale. Il reste enfin les sujets neufs ; invention nouvelle, enquête inédite, création d'une pièce de théâtre, événement artistique, littéraire ou autre.

Chaque année, la Journée des Drags attirait un public nombreux. Or, l'intérêt de cet événement périodique se rehaussait d'une des premières manifestations de l'élégance féminine. Cette réunion était faite d'atours chatoyants, de mille propos échangés, et de notations amusantes que la plume alerte d'un chroniqueur ne saurait manquer de décrire avec une fantaisie sans cesse renouvelée.

Le journaliste cinématographique ne peut malheureusement pas observer le même laisser-aller dans ses propos filmés ; là où le chroniqueur décrit en quelques mots le charme d'une toilette, l'opérateur d'actualités est obligé de demander à cette toilette de se décrire elle-même, avec le bienveillant concours de celle qui la porte.

Dans l'impossibilité où la presse filmée se trouve de s'attarder complaisamment aux à-côtés et aux mille détails dont le public est friand, elle se doit de faire l'effort nécessaire pour ne pas se contenter de présenter à l'écran des vues qui semblent être des agrandissements animés des photos publiées, *depuis plusieurs jours déjà*, par des journaux de la presse imprimée.

Pour s'évader de la monotonie née de la répétition annuelle de tels événements, il convient de développer leur côté accidentel, voire même le provoquer.

Ainsi ne serait-il pas intéressant, dans le cas qui nous occupe, de révéler les origines de la

Journée des Drags, et la tradition qu'elle renferme ?

Après tout, lors du décès d'un homme illustre, ne projette-t-on pas dans les salles un aperçu des différentes étapes de sa vie, et ce raccourci ne renforce-t-il pas la signification de l'événement qui vient de se produire ?

Une discrimination s'impose dans la grande actualité mondiale. J'entends qu'il existe, en dehors des difficultés techniques, que l'on surmonte, pour filmer un raid d'aviation, par exemple, des difficultés d'un autre ordre lorsqu'il s'agit de montrer et de faire entendre au public des manifestations oratoires se déroulant à l'étranger.

En ouvrant son quotidien, le lecteur peut parcourir, sans réaction visible, le discours d'un homme d'Etat dont il ne partage pas les idées. Entre l'orateur et lui, une tierce personne s'interpose : le journaliste qui commente. Au cinéma, ce médiateur s'évanouit. Le lecteur, devenu spectateur, est placé devant le personnage, dont les gestes et les expressions, agrandis par l'écran, soulignent le sens des paroles et en amplifient la portée. Se croyant pris à partie, chaque spectateur voit dans ce discours une sorte de provocation, presque un défi. Il devient militant de parti et réagit comme tel. De là l'explication de ces manifestations dans les salles de spectacle et l'inutilité de faire appel au calme et à l'objectivité du spectateur, alors qu'il est sous l'impression d'une offense personnelle.

Cette remarque n'est pas particulière à l'actualité politique internationale, mais s'applique

également aux manifestations politiques qui ont lieu sur notre propre territoire. Pour paradoxale que la chose puisse paraître, l'illusion de la réalité est trop forte pour les nerfs du public.

L'opinion étant toujours divisée, aux sifflets des uns répondent les applaudissements des autres. On peut dire, sans être taxé d'exagération, que toute manifestation politique a pour conséquence immédiate d'enlever aux spectateurs la sérénité de leur jugement.

De même, certaines scènes, où l'idéologie d'une nation ou d'un parti s'affirme sous une forme agressive, peuvent prendre l'allure d'un défi, et diviser, durant un bref instant, le public d'une salle.

Je me souviens d'une scène d'actualité qui montrait une ville d'Extrême-Orient prise sous un bombardement. Dans son unanimité, le public était violemment ému. Des murmures ne tardèrent pas à se faire entendre. Quelques spectateurs exprimèrent à haute voix leur désapprobation. Ils éveillèrent alors une réaction contraire chez d'autres spectateurs, — jusque-là indifférents et dont les sentiments d'humanité s'effaçaient brusquement devant la passion idéologique.

Sans doute les éditeurs des journaux filmés s'efforcent-ils de limiter l'importance de ces réactions. Ils se gardent de prolonger plus qu'il n'est nécessaire la durée des scènes susceptibles de provoquer ce qu'en langage parlementaire on nomme des « bruits divers ». Mais là s'arrête leur action, car en aucun cas l'actualité ne doit perdre ses droits.

Il n'est pas inutile, toutefois, de rappeler la force persuasive de l'image animée, son action sur les masses et par conséquent l'impérieuse obligation pour un journal filmé de demeurer strictement objectif. L'image animée observe, enregistre, mais ne conclut pas.

Cela veut dire qu'un éditeur de journal filmé n'a pas le droit d'établir, dans les vues qui lui sont apportées ou envoyées par ses reporters, une discrimination commandée par des raisons autres que le pur souci de l'information.

Reconnaissons que, trop fréquemment, on constate un manque d'impartialité, qui ne revêt d'ailleurs pas toujours la même forme. Ainsi le commentateur d'un journal cinématographique peut aisément donner un ton de polémique là où il devrait se contenter de préciser ce que l'image animée n'a pas suffisamment approfondi. Son rôle est de compléter le langage visuel de l'image, dans l'esprit de l'image elle-même, et non pas dans le sens d'un critique qui en juge la portée.

Si l'on ne respecte pas cette règle de simple bon sens, le public se détachera d'un organisme de grande information où il ne trouvera plus, comme par le passé, l'intérêt d'une chose vraie, présentée de manière objective.

Le manque de sujets neufs, voilà un autre reproche que l'on pourrait faire à la presse filmée.

Le sujet neuf, c'est plus qu'une nouveauté, c'est le piment de l'actualité, le côté inattendu qui rompt la monotonie de la presse filmée et marque un louable souci de recherche pour montrer à l'écran des aspects inédits de l'activité

individuelle dans tous les domaines.

Ce qui est intéressant, c'est moins le sujet en soi que tout ce qu'il entraîne comme conséquences, sinon immédiates du moins dans un futur proche.

Lorsque nous apprîmes, à *Pathé-Journal*, la création imminente des passages cloutés, nous aurions pu attendre l'inauguration officielle des passages, pour en filmer la brève cérémonie. Mais alors l'intérêt de cette manifestation eût été moindre pour le public, qui n'aurait vu là qu'un fait parmi beaucoup d'autres. Au lieu de cela, nous avons précédé l'inauguration officielle. Munis des renseignements et des autorisations nécessaires, nous avons placé nous-mêmes une double rangée de clous, Place Blanche, et, grâce à la complaisance des agents, qui collaboraient avec des figurants et des personnes de bon vouloir, il nous fut aisé d'anticiper largement sur la mise en service de ce dispositif de sécurité.

Pourquoi, dans un même ordre d'idées, ne pas présenter aussi certaines scènes d'une pièce de théâtre en cours de répétitions, comme nous l'avons fait notamment pour *M. Durand, Bijoutier*, ou encore montrer, avant le départ d'une expédition scientifique, archéologique ou d'exploration, tous les détails des préparatifs, afin de familiariser à l'avance le public avec les difficultés qu'il a fallu surmonter pour mettre cette expédition au point, et les espoirs qui sont placés en elle. En bref, l'actualité filmée peut, tout comme la presse imprimée, devancer l'événement lui-même.

En dehors de ces sujets, il existe une véritable mine de petites enquêtes qui, quoique n'étant pas d'une actualité brûlante, sont toutefois utiles à filmer, car elles ont un étroit rapport avec les manifestations quotidiennes de la vie sociale.

De tout temps, les pickpockets ont exercé leurs méfaits dans tous les milieux publics, et, périodiquement, la presse imprimée rappelle la nécessité de se garder contre leurs agissements. Avec la collaboration de l'inspecteur principal Picard, de la Police Judiciaire, nous avons reconstitué, sous la forme de trois petites enquêtes filmées insérées dans le journal, les principales façons d'opérer des voleurs et des voleuses à la tire. Le ralenti venait opportunément dévoiler le secret de chaque opération.

La rubrique criminelle, principalement, quand il s'agit d'une culpabilité non parfaitement établie, peut intéresser l'actualité cinématographique.

Je me souviens d'un cas qui, à l'époque, souleva bien des controverses. Deux hommes accusés d'avoir commis un crime, s'étaient servis, disait-on, d'une brouette pour transporter le corps de la victime jusqu'au canal. Étaient-ils coupables ? Je l'ignore. Mais l'un et l'autre ne cessèrent de protester de leur innocence. Finalement, ils furent condamnés.

Lorsque nous décidâmes au journal de procéder à une reconstitution, les reporters chargés de ce travail se rendirent au domicile de quelques témoins. Fut-ce l'émotion d'être photographiés, ou la crainte de trop parler devant le micro ; toujours est-il que les témoins furent

moins assurés dans leurs déclarations, hésitants, réticents même... Impassible, prêt à saisir au vol l'instantané d'un geste ou d'une expression, l'objectif cinématographique semblait fouiller le tréfonds de leur pensée. On sentait qu'il se refusait à tolérer la moindre défaillance.

Un quotidien d'information offre fréquemment à ses lecteurs la primeur d'un reportage sur un sujet plus ou moins lié à l'actualité du moment. De même, la presse filmée peut intéresser ses spectateurs à un sujet débordant largement le cadre de la petite enquête.

Une des manifestations les plus importantes de la vie parisienne était le Bal des Petits Lits Blancs. Malheureusement, il n'était pas donné à tout le monde de pouvoir y assister. Il nous avait donc paru intéressant de montrer l'effort artistique, la richesse des moyens employés pour soutenir cette œuvre d'intérêt social certain. Léon Bailby, créateur du Bal des Petits Lits Blancs, nous offrit le concours le plus large, et nous permit ainsi de sortir une édition spéciale où, pour la première fois, tout l'enchantement de cette soirée revivait à l'écran.

Les journaux remirent d'actualité, à un moment donné, le maquis corse et les hors-la-loi qui s'y trouvaient réfugiés. Un matin, au rapport, l'idée fut émise d'un reportage filmé qui aurait comme figure centrale le plus tristement célèbre d'entre eux : Spada, et l'équipe chargée de ce travail partit avec la détermination bien naturelle de vaincre toutes les difficultés qu'entraînait ce premier grand reportage filmé avec enregistrement sonore.

Ces difficultés furent extrêmement sérieuses, mais le résultat obtenu compensa largement les efforts et les peines de tous.

Voilà, dans son ensemble, ce qui fut fait hier, ce qui peut être fait, bien mieux encore, demain. Mais là, comme ailleurs, la formule a besoin d'être rajeunie. Et je ne vois pas de rajeunissement possible sans une collaboration effective de la presse filmée et de la presse imprimée.

Dès l'abord, cette collaboration entre un monsieur qui a, pour tous instruments de travail, un stylo et un bloc-notes, et une équipe de reporters cinématographiques dont chaque déplacement s'accompagne d'une petite usine ambulante, peut paraître insensée.

Pourtant, nombre de nous, à la lecture de certains reportages, n'ont-ils pas regretté de n'avoir pu accompagner le journaliste ? Je dirai même que l'attrait incontesté de ces reportages était précisément de provoquer en nous le désir de nous rendre compte directement des faits décrits.

Imagine-t-on tout l'intérêt que présenterait pour le lecteur, devenu spectateur, la possibilité de voir sur l'écran une représentation concrète de ce qui lui a été conté peu de temps avant dans son journal ? Cette constatation s'applique à tous les échelons de l'actualité. Il faut laisser à chacun les prérogatives de son art, mais lorsqu'on pourra marier agréablement les deux choses, en complétant la description écrite par la vue filmée, on offrira au public une double satisfaction, en lui donnant le sentiment d'avoir participé au voyage.

Peu à peu, le journaliste devra prendre sa place dans la presse filmée, non pas pour aliéner son indépendance d'écrivain, mais parce que sa présence au milieu des reporters cinématographiques aplanira de nombreuses difficultés, facilitera les interviews, leur donnera un tour plus vivant, plus désinvolte aussi.

Il est à prévoir, sur un plan plus large, que dans un prochain avenir toute cloison étanche sera abolie entre ces deux organismes d'information : la presse imprimée et la presse filmée. Les moyens techniques actuels de la presse filmée autorisent le déplacement du matériel sous un volume qui se restreint de plus en plus. Donc, dans l'avion, journaliste et cinéaste devront se trouver côte à côte, en toute occasion.

Qu'on le veuille ou non, la connexion de ces deux formes d'expression se fera tôt ou tard.

S'il est vrai qu'il ne saurait exister de compétition entre la presse imprimée et la presse filmée, il n'en faut pas déduire que l'actualité cinématographique gardera éternellement son privilège d'être la seule à donner un aspect vivant aux événements. A l'horizon, apparaît déjà un concurrent, qui deviendra rapidement redoutable : la télévision.

Semblable à la radio-diffusion, elle permettra, à toute heure du jour, de donner des émissions filmées qui seront vues dans la quiétude du foyer de chacun. L'actualité cinématographique ne pourra plus, à ce moment-là, se borner à filmer simplement l'événement. Elle devra non seulement en varier la présentation, mais renouveler constamment son intérêt. L'auditeur qui aura

vu, sur l'écran de son poste récepteur, les événements de la journée, n'admettra pas de les retrouver, présentés sous la même forme, sur l'écran cinématographique.

Et nous savons qu'il s'entend fort bien à exprimer son mécontentement...

IX

DOCUMENTAIRE

TROP souvent, le documentaire est considéré comme le parent pauvre du cinéma, sans doute parce qu'il arrive au spectateur d'avoir l'impression non pas d'être assis dans un fauteuil de théâtre cinématographique, mais bien de se retrouver sur un banc d'école.

Il semble qu'avant tout les cinéastes ne se soient pas rendus compte que dans un film documentaire, l'utile doit être mêlé à l'agréable, ou, si l'on préfère, l'anecdote au récit.

Certains ont une fâcheuse tendance à confondre le documentaire filmé avec un sujet de magazine.

Pourtant, des documentaires comme *Nanouk l'Esquimau*, ce précurseur — *La croisière Noire*, *Les Mangeurs d'Hommes*, *Sequoia*, *La Grande Inconnue*, et d'autres encore, laissaient entrevoir de magnifiques possibilités. Ces films donnaient une notion précise de l'acception vraie qui s'attache au terme document filmé.

Contrairement aux sujets de magazine, ces documents filmés ont la valeur d'une synthèse où chaque élément d'observation est articulé à l'ensemble.

Ces films ont meublé notre esprit de vues nouvelles, en nous laissant une impression durable, par la vue du réel qui nous familiarisait mieux qu'un manuel avec l'activité des hommes ou l'instinct des bêtes.

Dès qu'un document filmé en vaut la peine, il se place, au point de vue intérêt comme au point de vue durée, sur le même plan qu'une œuvre d'imagination réussie. Brusquement, le public voit vivre sur l'écran un coin du monde qu'il ne connaissait jusqu'alors que par des descriptions littéraires, à l'exclusion de toute autre référence. L'image animée ouvre devant son imagination les portes du réel, et la puissance de vérité qui se dégage de la vue filmée la fait apparaître comme une révélation. Si le côté sentimental de sa pensée ne se heurte pas à cette vérité, son plaisir sera d'autant plus vif.

Là se trouve, semble-t-il, la différence essentielle entre un document filmé et un thème de magazine, qui se contente d'illustrer par des aspects nouveaux un sujet déjà connu.

Il est bien évident qu'à la projection du documentaire *Les Mangeurs d'Hommes*, où, pour la première fois, on voyait sur l'écran les indigènes cannibales des Iles Salomon, le public eut l'impression d'une révélation, tandis que le sujet de magazine où, également pour la première fois, un cinéaste américain montrait les prouesses nautiques des champions du hors-bord, n'of-

frait, en dépit de son apparente nouveauté, qu'une série de vues récentes d'un sport maintes fois filmé.

La relation filmée de l'expédition Byrd au Pôle Nord ne pouvait manquer d'émouvoir profondément le public, qui n'avait qu'une notion confuse des difficultés et des dangers que représentait cette rude entreprise. Par contre, lorsqu'un cinéaste s'avisa, le premier, de filmer de bout en bout un voyage dans un avion de ligne, il s'adressait à un public déjà familiarisé, grâce au cinéma, ou même par expérience personnelle, avec les différentes activités de l'aviation.

Son film, bien qu'intitulé documentaire, n'avait en réalité que l'intérêt d'un sujet de magazine. Qu'on ne s'y trompe pas. Cette discrimination n'est pas une critique. Elle ne tend qu'à préciser les places respectives que doivent occuper ces deux manières cinématographiques de présentation des faits réels.

Certains prétendent que la rareté des vrais documentaires est due au manque de sujets. A cela, on peut répondre que la trame d'un documentaire est, dans une certaine mesure, analogue à un bon scénario. Dans un cas, il s'agit de rechercher les développements possibles d'une idée née de la réflexion personnelle ou tirée d'une œuvre littéraire. Dans l'autre, il s'agit d'épuiser les multiples aspects existant soit dans l'observation d'un fait, soit dans l'étude d'une région, et les incidences que ces observations ou ces études entraînent.

En matière de document filmé, les créations du génie humain ont, pour le moins, une valeur

égale aux aspects inattendus de mœurs ou de coutumes que nous ignorons. Je suppose être averti que des grands travaux d'irrigation vont être entrepris dans une région déterminée. Je pourrais me limiter à un sujet de magazine, qui n'entraînerait que quelques prises de vues faites au cours d'un seul voyage, et montrant, en une série de vues bien photographiées, l'exécution de ces travaux. Mais je puis aborder la question sous un angle plus vaste, et me tenir le raisonnement suivant :

Si ces travaux sont entrepris, c'est que l'exploitation actuelle de cette région ne donne pas entière satisfaction, par suite de la pénurie d'eau...

J'ai aussitôt l'idée d'étoffer mon sujet et de lui donner une plus grande envergure. Le premier aspect de mon documentaire va représenter l'état actuel de la région, les inconvénients du manque d'irrigation, et les pertes qu'il entraîne. Ensuite, je montrerai le commencement des travaux, leur lente exécution, leur achèvement. Enfin, je filmerai à nouveau la région et les diverses formes d'améliorations apportées par la gigantesque entreprise : richesses nouvelles, développements économiques, activité accrue et surcroît de bien-être pour les habitants.

Il va sans dire que la production de ce document filmé aura demandé plusieurs voyages, plusieurs mois, plusieurs années peut-être ; mais ce sera un document complet et unique, en ce sens qu'il ne peut être filmé qu'une fois.

Des lancements de navires, le public en voit périodiquement, avec le rituel d'usage, où le

bris de la bouteille de champagne est le signal du premier glissement du bateau vers la mer. Mais a-t-on jamais songé à nous montrer le film de la vie d'un transatlantique, depuis la première épure des ingénieurs, jusqu'au jour où, majestueusement, il s'éloigne vers le grand large, salué par les vivats et les acclamations ?

Ce document filmé prendrait la signification d'un livre : on verrait d'abord les premières maquettes, les essais de laboratoire, l'établissement du modèle réduit définitif ; on assisterait à la mise en chantier des premières poutres du berceau, à la pose du premier rivet. Peu à peu, sur l'écran, le navire prendrait forme, tandis que, parallèlement, le cinéaste donnerait, par des vues tournées aux quatre coins du pays, une idée de l'importance et de la diversité des industries qui participent à la construction d'un tel navire, et par là même, montrerait les répercussions bienfaisantes d'une telle entreprise sur la vie économique du pays.

Pour un cinéaste, un document semblable représenterait non seulement un travail préparatoire indispensable, mais encore une longue suite d'efforts, de difficultés à vaincre, d'obstacles de toutes sortes qui mettraient sa patience à rude épreuve. Mais aussi quelle satisfaction d'avoir filmé, presque jour par jour, la naissance du géant...

Et pour le public, quel étonnement !

Voir sur un écran, en une seule soirée, — que dis-je ? — en une heure, la synthèse filmée de plusieurs années d'efforts, serait pour le spectateur plus qu'un attrait : une révélation.

On voit que les sujets de documents filmés ne manquent pas, et qu'il suffirait d'élargir le champ des investigations pour en découvrir beaucoup d'autres. Seulement, ce qui fait croire que ces sujets sont limités, c'est qu'ils se trouvent, de manière générale, à l'état embryonnaire, en ce sens que l'esprit les bâtit le plus souvent sur sa réflexion personnelle, par l'observation d'un fait. Je puis, en lisant la vie des peuplades d'Afrique, imaginer dans mon esprit le contraste frappant qui existe entre ce mode de vie et celui de l'Européen, et imaginer ainsi de les rapprocher brusquement sur l'écran, pour montrer au public ce qui est mieux dans l'un et préférable dans l'autre.

Or, ce fait isolé, on le trouve dans toutes les manifestations de la vie, qu'il s'agisse de grandes croisières, de voyages d'exploration, d'améliorations sociales de toute nature, de l'évolution brusque d'un peuple, ou même, plus simplement encore, de montrer, dans son essence et dans son activité quotidienne, une œuvre telle que *Les Petites Sœurs des Pauvres...*

Si les sujets de documents filmés sont nombreux, à fortiori trouve-t-on une variété plus grande encore dans les sujets de magazine. Il est aisé d'en deviner la raison ; un thème de magazine n'a pas la prétention d'épuiser le sujet, mais plus modestement d'en montrer divers aspects, en un raccourci attrayant.

Ces thèmes de magazine sont présentés sous deux formes : un seul sujet en un court métrage d'une durée d'environ quinze minutes ; ou

bien un choix de sujets incorporés dans une sorte de revue filmée.

En bonne logique, l'avenir appartient à la deuxième formule. De deux choses l'une : ou bien le sujet de court métrage possède la valeur d'un vrai document, et nous savons dès lors tout ce qu'il doit contenir ; ou bien son intérêt se réduit aux proportions d'un sujet de magazine, et sa place est dans la revue filmée.

Tout comme l'actualité filmée doit collaborer avec le quotidien d'information, la revue filmée ne peut que gagner en associant ses efforts à ceux d'une publication illustrée.

Un des reproches que l'on peut faire à la revue filmée, c'est de déformer parfois la réalité des faits, par l'aspect trop succinct sous lequel elle les présente.

Cette déformation tient au premier chef à une erreur de choix dans les sujets, dont certains demanderaient à être développés de manière beaucoup plus étendue pour expliquer l'historique de la question et commenter toutes les incidences qu'elle provoque.

J'ai vu, dans une revue filmée, excellente par ailleurs, un sujet qui prétendait exposer le problème soulevé, en Angleterre, par la perception de la dîme au profit de l'Eglise, tradition séculaire qui s'est perpétuée jusqu'à nous. Pour un public non initié, il se dégagait de ces vues filmées l'impression fautive d'une révolte des populations rurales contre l'Eglise anglicane. A la vérité, ces manifestations — et le film avait grand tort de négliger, entre autres, ce point important — n'amoindrissaient en rien les con-

victions religieuses des paysans, qui se montraient toujours assidus aux offices. Leurs protestations visaient une diminution de la dîme et l'amélioration d'un mode de perception peu équitable selon eux.

D'aucuns objecteront que les revues filmées, qui ont le souci de renouveler constamment l'attention du public, doivent nécessairement limiter les développements d'un sujet.

On peut sans doute répondre à cela en invoquant le mode habituel de présentation des documentaires, courts métrages et revues, et trouver là une justification partielle, tout au moins, de cette lassitude qui se manifeste fréquemment chez le spectateur.

Certains cinéastes ont si bien compris la monotonie de présentation des documentaires qu'ils ont cherché à s'en évader en faisant intervenir l'élément romanesque.

Le côté conventionnel du documentaire s'appuie alors sur un squelette de scénario, support fragile, inconsistant, qui nuit immanquablement au côté réel des vues présentées.

Ce n'est pas en empruntant au roman d'aventures que le documentaire filmé se dégagera des formules périmées.

En dehors de ces tentatives, qui ont, tout au moins, le mérite de l'effort, il semble que rien n'ait été fait pour atténuer le côté fastidieux de la présentation des documentaires.

En particulier, le texte parlé qui accompagne les images est souvent trop appuyé, trop soucieux d'expliquer les moindres détails. Il contrarie ainsi l'éloquence de l'image sans ajouter à

son attrait. Ces paroles, dont le débit s'accélère ou se ralentit selon la longueur de la scène, donnent l'impression d'un match de vitesse entre deux concurrents et finissent par exaspérer.

Semblables à des touristes officiellement embrigadés, les spectateurs visitent des ruines célèbres ou des contrées pittoresques en un temps record.

Comment goûter la beauté d'un paysage ou apprécier un travail d'art dans de telles conditions ?

Une excursion, pour présenter quelque intérêt, doit être en même temps un délassement pour l'esprit. Pourquoi ne pas donner au documentaire le ton de la confidence, infiniment plus reposant que le ton d'une conférence d'amphithéâtre ?

Dans cet ordre d'idées, un dialogue entre deux personnes prêterait à des répliques amusantes qui reposeraient, de temps à autre, d'un exposé trop ardu. Chacun sait qu'un paysage est mieux apprécié, dès qu'il y a échange d'impressions avec un confident, même occasionnel.

Pour que le texte permette ce ton de la confidence, il faut presque qu'il ait la souplesse d'une conversation à bâtons rompus. Lorsque nous écoutons raconter une histoire, nous apprécions la verve du narrateur dans la mesure où il sait meubler cette histoire. Pareillement, le commentateur d'un documentaire cinématographique doit enrichir l'image de mille traits d'observation qui habillent le sujet en évoquant à l'esprit du spectateur les fantômes du passé et l'histoire du présent.

Il convient d'ajouter que l'introduction d'un peu de fantaisie, de nonchalance ordonnée dans la présentation des images, contribuerait aussi à atténuer le côté didactique de certains documentaires.

Le spectateur aurait l'impression d'une agréable flânerie, dont les côtés inattendus ne feraient qu'augmenter le charme.

DOUBLAGE DES FILMS ÉTRANGERS

POUR le profane, un film doublé est la reproduction imparfaite d'une œuvre cinématographique étrangère. Il éprouve donc, dès avant sa projection, le sentiment que le résultat ne pourra être que bien inférieur à ce qu'aurait pu donner la version originale sous-titrée.

Cela était vrai autrefois.

Il était aisé, au temps du muet, de rendre compréhensible un film étranger, par la simple traduction de ses sous-titres. Dans les premières années du cinéma parlé, on commença à traduire le texte des films parlés étrangers, et à le faire dire par des comédiens français.

A cette époque, ce qui importait avant tout, c'était que le texte parlé en français fût parfaitement audible. On estimait alors que la condition essentielle d'un bon doublage était réalisée, et ceci posé, on n'attachait qu'une importance secondaire à tous les autres aspects du problè-

me : valeur du texte traduit, concordance entre le mouvement des lèvres des comédiens étrangers et l'articulation des mots français, plans sonores, — c'est-à-dire sensation auditive de rapprochement ou d'éloignement des artistes durant une scène jouée, — choix des voix... A telle enseigne qu'il était fréquent qu'un comédien français prêtât sa voix à plusieurs comédiens étrangers jouant dans un même film, et lorsque le hasard, assez courant d'ailleurs, réunissait sur l'écran deux comédiens étrangers, dont il disait les textes, il lui arrivait de se donner à lui-même la réplique !

Somme toute, dans un studio de doublage, si une scène filmée comportait alors cinq ou six personnages principaux, on voyait, devant le micro servant à l'enregistrement du texte français, trois ou quatre comédiens alignés en rang d'oignons, et qui parlaient chacun à leur tour, sans pouvoir, à aucun moment, ébaucher le moindre jeu de scène...

Ces dernières années, le doublage a fait de grands progrès, et les résultats obtenus, encore qu'ils laissent la porte ouverte à des perfectionnements nouveaux, sont déjà très satisfaisants.

Une des difficultés les plus sérieuses du doublage est d'abord l'adaptation du texte étranger en langue française. Celui qui est chargé de ce travail est guidé par le souci de respecter le synchronisme entre le mouvement des lèvres de l'artiste étranger et les paroles françaises qu'il doit substituer au texte original.

On imagine aisément que certaines voyelles combinées, telles que le *th* anglais, certaines

expressions courantes, le mode de prononciation, les contractions du langage ne trouvent pas toujours leur équivalence dans la langue française, équivalence dont on attend qu'elle respecte le sens et la portée du texte original. L'adaptation ne saurait être synonyme de mutilation, la pensée de l'auteur ne devant en aucun cas être déformée.

C'est dire que le texte français ne doit pas s'écarter du sens du texte étranger. Mais la rédaction de ce texte français doit être conçue sous la forme d'un vrai dialogue cinématographique, faute de quoi les comédiens français qui prêteront leurs voix aux comédiens étrangers n'auraient pas la possibilité de *jouer* leur rôle.

Et cette absence de jeu nuirait gravement à la vérité des scènes réenregistrées en langue française.

Dans un dialogue anglais, par exemple, la prononciation des mots ou de certaines syllabes suppose des mouvements de bouche. En recherchant les mots français dont le sens est, sinon identique, du moins très approchant du sens anglais, la personne chargée de rédiger le dialogue français doit tenir compte — pour le synchronisme — des mouvements particuliers de la bouche du comédien étranger, pour que les paroles françaises s'adaptent aussi bien que possible à l'articulation de ce comédien.

Mais ce point important n'est pas le seul dont doit tenir compte le technicien du doublage. Le choix des voix françaises qui se substitueront aux voix des comédiens étrangers est un pro-

blème délicat. En général, la voix d'un comédien, ou, plus communément, d'une personne quelconque, correspond à un certain physique. La bonhomie s'accompagne mal d'une voix de fausset ; un ton de commandement ne s'accorde pas à un gros homme d'allure nonchalante. L'âge d'une voix définit un personnage.

Ainsi, avant qu'il soit question de la valeur professionnelle du comédien français appelé à épouser la personnalité d'un comédien étranger, sa voix doit être en harmonie avec le personnage, faute de quoi une dissonance naîtra, qui n'échappera pas au public.

Il reste à faire jouer les scènes. Là encore une difficulté surgit : l'artiste ne doit pas se laisser emporter par son tempérament, mais bien utiliser les ressources de son talent pour traduire le jeu de l'artiste qu'il double, et cela avec l'esprit français, chaque fois qu'il apparaît désirable de le faire.

Il est bien évident qu'un film tel que *La Caravane vers l'Ouest*, qui montre les efforts des premiers pionniers américains, ne saurait gagner, au contraire, à un doublage qui atténuerait, si peu que ce fût, l'esprit et la mentalité de ces pionniers américains, dont ce film est une illustration.

On conçoit que le cinéaste chargé de diriger les artistes doive lui-même posséder certaines qualités de metteur en scène et en particulier savoir juger des intonations qui ajoutent à la signification d'un dialogue.

Les difficultés sont multiples. Pour se plier aux exigences du synchronisme, le comédien

français doit commencer à parler à un moment précis, ni trop tôt, ni trop tard, et à une cadence donnée ; ni trop vite, ni trop lentement, sous peine de continuer à entendre sa voix, alors que les lèvres du comédien étranger seront closes. Contrairement à ce que l'on imagine, un bon doublage nécessite un grand nombre de répétitions, et plusieurs enregistrements effectifs parmi lesquels on fait un choix, tout comme lors du montage proprement dit d'un film.

Si l'on se limitait à ces deux points essentiels dans le doublage d'un film, le résultat serait imparfait, car non seulement le texte doit respecter la pensée de l'auteur, l'artiste français traduire fidèlement les nuances de jeu de l'artiste étranger, mais encore faut-il recréer l'ambiance sonore de chaque scène.

Entendons par là l'obligation, lors du doublage d'un film, de bien marquer les emplacements des différents comédiens qui jouent, dans le texte français, une scène, afin de donner au son sa voluminosité, et la perspective sonore qui est une des conditions de la vérité de la scène doublée.

Dans une scène tournée en extérieur, il n'existe pas de réverbération sonore, puisque le son se propage dans l'air libre. Par contre, entre les quatre murs d'un studio, il est indispensable de couper toute réverbération possible, par des moyens techniques appropriés, qui amortissent complètement les ondes sonores, recréant ainsi l'illusion de l'espace libre.

Les cas particuliers d'écho, d'impression de lointain, sont autant de problèmes techniques

qui retiennent l'attention des techniciens du doublage. Sans compter l'atmosphère générale d'une scène, faite de bruits spécifiques, fermeture d'une porte, déplacement dans une pièce, intégrés tout naturellement à la scène.

On s'est efforcé, ces derniers temps, de donner aux artistes un semblant de décor. pour mieux les imprégner de l'ambiance. Ce faisant, on a tendu à se rapprocher le plus possible des conditions dans lesquelles la scène a été tournée dans sa version originale.

Aujourd'hui, le doublage d'un film n'est plus fait avec des moyens de fortune. Bien au contraire, il possède sa technique, demande des semaines de travail et entraîne des frais élevés.

Il en est des cinéastes du doublage comme des cinéastes en général : ceux qui ont l'amour de leur métier et une haute probité professionnelle s'attachent à apporter chaque jour des améliorations à leur art.

Le temps n'est plus où les comédiens considéraient le travail du doublage comme un pis-aller. Ils ont compris qu'il y avait là pour eux des possibilités de créations intéressantes, et qu'après tout, ce n'est pas n'importe quel comédien qui peut doubler un grand artiste. Ils prennent désormais un vif intérêt à leur rôle.

Il arrive qu'un comédien français soit engagé régulièrement pour prêter sa voix, dans un studio de doublage, à tel comédien étranger. Et il s'agit souvent de compositions différentes qui entraînent l'obligation pour le comédien français de composer lui aussi un nouveau personnage.

En soi, le doublage reste une adaptation malaisée, nécessaire cependant si l'on veut diffuser dans le grand public une œuvre de qualité, inaccessible dans sa version originale.

Ceci justifie pleinement la raison d'être du doublage. On n'hésite pas à traduire une œuvre littéraire, dont on souhaite la lecture au plus grand nombre. Seulement, on limite les traductions aux œuvres présentant un intérêt réel.

A l'origine, l'obstacle à vaincre fut le mauvais doublage, dont les artisans étaient trop souvent guidés par un souci commercial qui s'appuyait sur une large diffusion de sujets médiocres.

Aujourd'hui, le public sait faire la distinction entre l'œuvre cinématographique bien doublée et celle bâclée hâtivement. Son esprit critique a été éveillé par des réussites indiscutables. Demain, il n'admettra plus ces différences trop flagrantes qui ont tant nui à la diffusion d'œuvres cinématographiques étrangères.

Si le doublage favorise une pénétration plus grande du beau cinéma étranger dans la population, cela est vrai aussi pour le beau cinéma français dans tous les pays. On peut donc souhaiter qu'à l'exemple de la France et de certains autres pays d'Europe, on accoutume également d'autres publics à l'idée de voir les œuvres cinématographiques du vieux continent transposées dans leur langue maternelle.

FILMS D'ENSEIGNEMENT
ET DESSINS ANIMÉS

POUR beaucoup de gens, le film d'enseignement est une œuvre de vulgarisation, destinée à donner des notions générales sur un sujet choisi.

Dès l'abord, il convient de faire une distinction entre le film, pure leçon de choses, et celui plus résolument scientifique. Dans le premier cas, le cinéaste est guidé par le désir de renseigner, alors que dans le second, c'est le souci d'instruire qui prévaut.

Nous avons tous observé, durant des jours ou des semaines, la lente éclosion des fleurs, et parfois même avons-nous regretté que cette manifestation de la vie végétale ne puisse être observée à l'œil nu dans la continuité de son développement. Or, le cinéaste est venu nous renseigner sur cette continuité, grâce à l'image animée, qui possède le privilège insigne de montrer, en un temps très court, et avec une accé-

lération convenable, ce que la nature demande plus de temps à achever.

Les livres de l'entomologiste Fabre nous ont familiarisés avec la vie des insectes. Opportunément, le cinéma a caché son objectif dans le feuillage, pour montrer en un raccourci vivant leur existence et leurs métamorphoses, ajoutant ainsi à l'observation de l'esprit le langage direct de la nature.

De nombreuses expériences de physique amusante ont précisé à l'écran les effets de l'air liquide, de la pression atmosphérique ou de la dilatation des métaux.

A ces films, le public a toujours gardé sa faveur. Il suffit d'en renouveler quelque peu les formules de présentation pour en entretenir constamment l'intérêt. Un des modes les plus plaisants qu'il nous fut donné de voir à l'écran était l'étude de la nature sous l'aspect de promenades d'un groupe d'enfants, accompagnés de leur maître, qui prenait prétexte de la curiosité de l'un, de l'observation d'un autre, pour faire un court exposé, et préciser, en les développant, les notions acquises dans les livres.

Sans déplaisir, le spectateur participait à cette promenade, en auditeur libre.

Vient ensuite le film d'enseignement proprement dit, ou plus précisément le film éducatif, qui s'adresse à l'enfance.

Or, une des premières difficultés est de ne pas rebuter l'esprit de l'enfant par des considérations trop abstraites, dont il cherche en vain une représentation concrète. Cette partie concrète, on la demande au Cinéma. Enfin, le film

éducatif ne devra, en aucun cas, se substituer à la leçon du maître, mais la compléter.

On devine tout de suite dans quel sens ces films sont faits. Il ne s'agit plus de donner des notions générales, mais de limiter le film à l'objet de la leçon, en l'illustrant pour préciser à l'élève les points trop abstraits.

Après l'explication, la vue du réel. Et c'est à la fin de cette projection qu'on demandera à l'enfant de résumer ses impressions et de démontrer qu'il a compris et la leçon du maître, et la leçon du film.

Prenons comme premier exemple un sujet emprunté à l'agriculture : le blé en France.

L'analyse du film (1) donnera une idée du soin avec lequel les scènes ont été choisies :

1. Premier plan : tiges de blé agitées par le vent.
2. Schéma animé situant les principales régions productrices de blé.
3. Labour à la charrue tirée par des bœufs.
4. Labour à la charrue tirée par un tracteur.
5. Passage de herse tirée par des chevaux.
6. Chargement d'un semoir mécanique.
7. Semoir en action.
8. Passages de rouleaux en série.
9. Echardonnage à la main.
10. Pulvérisation d'acide sulfurique dilué pour détruire les mauvaises herbes.

(1) Le Cinéma partout et pour tous.

11. Coupe du blé à la faux.
12. Moissonneuse-lieuse en action.
13. Chargement d'une charrette et rentrée du blé à la ferme.
14. Moissonneuse-batteuse en action.
15. Scène de battage à la ferme. Différents tableaux du travail des hommes et des machines.
16. Sortie du grain sur le côté de la batteuse et mise en sacs.

Précédé de la leçon du maître, ce film a le mérite de montrer sous une forme animée un des aspects de la vie rurale, non pas de façon incohérente, mais avec le souci d'initier l'enfant aux différentes phases de la production du blé, en mettant en relief le travail des hommes et l'utilisation des machines.

On imagine la difficulté qu'éprouve un jeune écolier à comprendre le mécanisme d'une machine à vapeur. Très adroitement, Jean Brérault, qui a renouvelé le film éducatif par l'apport d'idées nouvelles, a montré une vue d'ensemble d'une machine à vapeur fixe, en plein fonctionnement dans une usine d'élévation des eaux. Après quoi, la machine s'étant arrêtée, on a superposé un schéma animé à la vue réelle.

Ce schéma montre, en coupe à travers le cylindre et la boîte à vapeur, le mécanisme de distribution et d'échappement automatique. Le mouvement est d'abord très lent, pour permettre une bonne observation de la part d'élèves moyens et pour laisser à l'instituteur le temps de donner les explications nécessaires. Le mou-

vement s'accélère ensuite jusqu'à retrouver le rythme normal du fonctionnement de la machine. La vue réelle revient se superposer au schéma animé qui disparaît à son tour (1).

Grâce à l'ingéniosité de cette présentation, l'enfant voit se dissiper le mystère apparent d'un mécanisme simple, mais dont son jeune cerveau n'arrivait pas toujours à saisir le fonctionnement.

Un fleuve de l'importance du Rhône présente au point de vue étude un intérêt d'autant plus vif que son trajet, de la source à l'embouchure, montre — en dehors des grandes villes qu'il traverse — une grande variété de paysages, qu'il est intéressant pour l'enfant de connaître.

Au départ, le film fixe un glacier d'où s'échappe un ruisseau. C'est la source du Rhône. Premier émerveillement : trente kilomètres plus loin, déjà agrandi, le Rhône coule dans des gorges encaissées. Peu à peu, son lit s'élargit. Majestueux, il entre dans le lac Léman, puis redevient torrent. On discipline sa force, on utilise, au moyen de barrages, son énergie... Tout cela se matérialise sous les yeux de l'enfant, par des vues directes, adroitement filmées, qui mettent en valeur et la scène présentée, et la leçon de l'éducateur, qui, ne l'oublions pas, a précédé la projection.

Il est essentiel que ces films aient une durée assez courte, pour que l'attention de l'enfant

(1) Le Cinéma partout et pour tous.

ne soit pas distraite, même involontairement.

Enfin, ces projections ne nécessitent pas le déplacement des élèves. Elles ont lieu à l'école même, dans la classe où le matériel de projection, habituellement enfermé dans une armoire, est rapidement mis en ordre de marche. Il s'agit bien là d'enseignement, d'utilisation du cinéma dans un domaine nouveau, où il a pris sa place, pour aider, dans la mesure de ses moyens, les éducateurs, dont la tâche est souvent ingrate.

La production de ces films, destinés au cours moyen, se généralisera-t-elle un jour pour les études secondaires ? Il faut laisser au Corps enseignant le soin de répondre. Or, un de ses arguments est qu'il est bon d'obliger l'esprit de l'élève à un certain travail personnel, sur les données et les explications du professeur. La valeur de cet argument n'est pas niable. Mais, en raison des résultats déjà obtenus par le cinéma, il est à prévoir que le Corps d'enseignement jugera intéressant, dans certains cas, de faciliter aux élèves la compréhension d'une question trop ardue.

A cet égard, j'ai assisté à la projection d'un petit film sur le pendule, qui montrait, d'une façon remarquable, le mécanisme des oscillations.

Le film d'enseignement, en particulier celui qui s'adresse à l'enfance, possède sa technique, qui tient compte de la jeunesse des cerveaux auxquels il est destiné.

Si ces films sont courts, chaque vue est relativement longue. A cela, deux raisons : en pre-

mier lieu, l'enfant a tout loisir d'observer, même dans une vue simple. De plus, le maître peut, s'il le désire, la commenter et solliciter l'attention de l'élève sur tel point qu'il désire lui faire bien comprendre.

On simplifie aussi la présentation de ces films en évitant d'y introduire ce qui pourrait distraire inutilement l'esprit de l'élève, ou le fatiguer, tel qu'un travelling trop long ou saccadé. Tous les plans s'enchaînent sans heurt.

En bref, cette vue du réel se présente à lui comme s'il le découvrait lui-même, mais l'on guide son imagination.

En France, depuis longtemps déjà, on a produit des films de court métrage, œuvres de vulgarisation scientifique. C'est Charles Pathé qui, le premier, eut l'idée de photographier les microbes, et il confia ce travail au Dr Comandon. A cette époque, le studio où avaient lieu les prises de vues faisait songer, par son ordonnancement, à un laboratoire d'alchimiste moderne, dont seul le Dr Comandon connaissait les secrets.

Certains de ses films s'adressaient à la grande foule anonyme des spectateurs. Les faits étaient traduits en langage cinématographique, sous une forme simple, accessible à tous. D'autres étaient plus résolument scientifiques et s'adressaient alors à des initiés : circulation sanguine, voies respiratoires, action, sur l'organisme, des infiniment petits...

L'élan était donné. On avait compris que le cinéma pouvait servir à d'utiles observations.

Plus tard, un jeune, Jean Painlevé, élargit

encore ce nouveau champ d'action. Après avoir produit des films tels que *Hippocampe ou les chevaux marins*, qui révélait un aspect inattendu de la faune sous-marine, ce cinéaste aborda des sujets plus difficiles, où le cinéma devenait moyen d'investigation analogue au microscope.

Devant les résultats obtenus, on reste émerveillé des possibilités de l'image animée et de l'aide qu'elle peut apporter à tous : au savant dans ses recherches, à l'industriel dans son entreprise, à l'éducateur dans sa mission.

La chirurgie se sert souvent du cinéma, et occasionnellement du ralenti. C'est un moyen commode pour permettre à tous les étudiants et étudiantes de bien suivre le détail d'une opération chirurgicale, d'autant mieux que les vues s'accompagnent quelquefois d'un schéma explicatif animé.

Ces schémas, on peut les développer pour en former un tout, qui se substitue totalement ou presque, aux vues directes. En partant de cette idée, le cinéaste de Hubsch a créé ce moyen d'information schématique filmé dénommé : *Les trois minutes*.

Son premier film, si je ne me trompe, avait trait à la circulation routière, et plus particulièrement à la façon dont un accident peut se produire quand un automobiliste en double un autre.

Depuis lors, ces informations schématiques filmées se sont étendues à d'autres aspects de la vie sociale et internationale : le parachutiste, le problème de la natation, les secrets du vol à

voile... Toujours conçus selon la même formule, ces petits films, tournés image par image, selon le principe adopté par les réalisateurs de dessins animés, sont d'authentiques chefs-d'œuvre.

Sans doute est-ce là la formule qui se rapproche le plus du film d'enseignement pris au sens d'œuvre de vulgarisation, destinée à donner des notions générales sur un sujet déterminé.

C'est au Chat Noir, le célèbre cabaret montmartrois, fondé par Rodolphe Salis, qu'est né le dessin animé.

Son inventeur, Emile Cohl, eut un jour l'idée d'animer cinématographiquement les ombres chinoises, une des principales attractions de la maison. Bien entendu, il n'était pas question de décors. Ce premier perfectionnement fut l'œuvre du dessinateur américain Bray, dont le personnage, *Mentoultant*, sorte de Tartarin perpétuellement interloqué, se mouvait dans des paysages fantasmagoriques.

Une pléiade de dessinateurs américains suivit la voie tracée par Emile Cohl et Bray. Pat Sullivan créa Félix-le-Chat, animal à l'âme de philosophe, dont le succès fut immense. Max Fleischer mit au monde le clown Koko, et imagina le premier d'être lui-même le partenaire à l'écran de l'éternel mécontent qu'était son personnage. Avant de délaisser Koko pour créer Popeye — le célèbre Mathurin — Max Fleischer agrémenta certaines mélodies populaires de petites illustrations dessinées sur chaque mot. Une petite boule blanche rebondissait alors au rythme de la chanson. Vers la même époque, Walt Disney délaissait, lui aussi, sa première

création, le lapin Oswald, pour présenter un nouveau venu, Mickey Mouse, qui devait bientôt régner en maître sur tout ce petit monde de féerie.

Simple dans son principe, le dessin animé ne présente, au point de vue technique, aucune difficulté. L'idée du sujet retenue, Mickey à la campagne, par exemple, on l'étoffe d'actions amusantes et de gags inédits.

Tout en restant dans la ligne du sujet, et en respectant la silhouette adoptée pour chaque personnage, chaque dessinateur travaille selon sa propre inspiration. Pour un film qui dure généralement de huit à dix minutes, on établit, approximativement, 4 à 5.000 dessins. Ce chiffre n'a rien d'excessif.

Précisons, tout d'abord, ce que l'on entend par dessin. Je suppose qu'à un moment donné, Mickey lève le bras. Sur l'écran, ce geste correspondra à une demi-seconde de projection, soit 12 images. Va-t-on, de ce fait, composer 12 dessins différents ? Cela dépendra de la souplesse de mouvement recherchée. Supposons qu'après étude, on s'arrête au chiffre 9. Puisque, seule, la main de Mickey se déplace, inutile de refaire neuf fois le dessin en entier. On se contentera donc, pour les huit dernières images, de dessiner le mouvement du bras. Au point de vue dessin pur, le travail est bien simplifié.

Personnages et décors sont dessinés séparément. Les premiers sur papier blanc, et les autres sur cellophane, ce qui permet la photographie du tout par transparence. Ce travail est extrêmement long. Chaque mètre de film compre-

nant 52 images, un dessin animé d'une longueur de 220 mètres représente en chiffres ronds : 11.400 images animées tournées, non plus à la cadence normale de prise de vues — 24 images à la seconde — mais avec un temps d'arrêt entre chaque image cinématographique. De cette façon, aucune difficulté pour substituer un dessin à l'autre, sans risquer d'en photographier la manipulation.

Si le thème choisi est l'illustration d'un morceau musical, on détermine, préalablement, au tracé des dessins, l'importance de chaque phrase musicale et son rythme.

En projetant sur un écran cinématographique une suite ordonnée de lignes, de points, et de ronds, un essai fut tenté d'illustrer les différentes sonorités musicales d'une symphonie.

Parfaitement synchronisé en durée comme en intensité, cet ensemble de figures géométriques accompagnait la courbe capricieuse des variations auditives. Capricieuse à son tour, adoucie par instants, pour s'épanouir ensuite en feu d'artifice, cette mosaïque vivante matérialisait en quelque sorte les mouvements invisibles de la baguette du chef d'orchestre.

Ce mode de présentation offrait, toutefois, un sérieux inconvénient pour le public : une fatigue intensive de la vue qui ne distinguait plus à la longue le jeu compliqué de ces apparitions successives, tantôt persistantes, tantôt fugaces.

Bien que l'idée fût heureuse, son application, sous cette forme, se révéla difficile.

Le dessin animé est apprécié de tous les publics. Les méfaits de Donald le canard, les mal-

heurs de Pluto le chien, ou les pirouettes de Mickey nous ravissent. Que de trésors d'ingéniosité dans ces petits films, que de fantaisie aussi ! Ce qui séduit, au premier chef, c'est la facilité étonnante, autant qu'imprévue, avec laquelle tous ces petits héros se tirent des situations les plus inextricables. L'invraisemblance domine dans les poursuites mouvementées et la façon dont nos personnages surmontent les obstacles. Et c'est peut-être cette invraisemblance que nous goûtons le plus. Qui de nous n'a jamais rêvé de résoudre ses difficultés par des solutions extravagantes ou se soustraire à des ennuis par un coup de baguette magique ?

En fait, ce que nous retrouvons dans les dessins animés, c'est notre propre imagination, la bride sur le cou, donnant libre cours à son caprice et résolvant tous les problèmes au gré de sa fantaisie. Nous vivons quelques minutes de rêve délicieusement incohérent, et il est si doux de déraisonner parfois, de prendre ses désirs pour des réalités, d'imaginer qu'on est tout-puissant au regard des difficultés quotidiennes.

Si la fantaisie de ces dessins animés nous procure cette illusion pour quelques minutes, peut-elle l'entretenir tout au long d'un grand film ? Notre rêve peut-il se prolonger durant une heure et demie de projection ? Il faudrait pour cela que nous ayons conservé l'âme d'un enfant...

Aussi bien peut-on se demander si l'expérience et le succès indiscuté d'un film comme *Blanche-Neige et les Sept Nains* constitue un critère suffisant pour étendre cette nouvelle for-

mule au dessin animé de demain. Pour ma part, je ne le pense pas.

Lorsque nous nous remémorons l'impression que nous a laissée la lecture, dans notre enfance, du beau conte de Grimm, et que nous nous efforçons d'en revivre l'émotion première à la projection du film, nous sommes obligés de convenir d'une déception assez grande. L'histoire est restée la même, simple, touchante, mais, malgré tous ses efforts, le film ne nous restitue pas ce côté merveilleux, cette atmosphère de féerie qui nous faisait frissonner délicieusement à la lecture du conte. Les héros, notre imagination les avait habillés à sa guise. Blanche-Neige était belle, mais d'une beauté irréaliste, plus ressentie que pensée. Nous n'aurions pas su la décrire. Aucun mot n'eût été assez éloquent pour exprimer notre admiration... Et voilà que la palette de Walt Disney vient en fixer les traits, en préciser le genre de beauté. Du coup, l'enchantement est rompu.

Il en va de même pour toutes les scènes du film où les personnages humains sollicitent notre attention. Que reste-t-il alors du souvenir merveilleux de notre enfance ? Le regret d'avoir détruit un objet précieux, puisqu'il était unique...

Je ne parle ici, il va sans dire, que pour les grandes personnes, et bien que les enfants, eux, prennent un très vif plaisir à la projection de *Blanche-Neige et les Sept Nains*, ma remarque garde toute sa signification et son importance, car le public ne se rend pas au cinéma uniquement pour amuser les enfants ; il désire, et rien

n'est plus légitime, s'y distraire également.

Du point de vue technique, toute la partie des personnages humains est inférieure aux scènes d'animaux. On ne retrouve plus cette harmonie parfaite du mouvement, simple et sans heurt, auquel nous a accoutumé Walt Disney. Nul doute que les techniciens ne se soient heurtés à des difficultés qu'ils n'ont pu complètement surmonter. N'importe ; la question essentielle demeure : est-il souhaitable ou non de continuer à produire des dessins animés de long métrage ? Je crains bien qu'il faille, sinon abandonner cette formule, du moins limiter le nombre de ces films.

Le dessin animé conservera son aspect séduisant chaque fois que ses héros seront pris dans la gent animale, car il n'est pas seulement une fantaisie de l'esprit ; derrière cette fantaisie se cache une satire du genre humain. On y retrouve certains types d'humanité : Mickey est le débrouillard par excellence, et Donald le canard personnifie le grincheux. La Fontaine et Walt Disney ont ce point commun d'avoir illustré l'un et l'autre certaines affinités existant entre les passions des hommes et l'instinct des bêtes. Sous un mode différent, l'activité des uns comme des autres est souvent dirigée vers un même but : la satisfaction personnelle. De là à montrer les défauts des premiers à travers les comportements des seconds, il n'y avait qu'un pas. La Fontaine a prêté à ses personnages le langage des humains, alors que Walt Disney y a ajouté les expressions humaines, en les parant de toute la fantaisie de son esprit...

Ainsi le dessin animé restera, je le crois, limité à ces courts sujets qui sont autant de notations amusantes vues à travers le caprice d'un miroir déformant. Et le plaisir que nous éprouvons à la projection de ces films se renouvellera sans cesse pour un temps ni trop long, ni trop court, la durée d'une rêverie, à laquelle nous nous abandonnons parfois, délicieusement...

XII

ILLUSTRATION MUSICALE

Un jour que Massenet dînait chez un ami, on servit du vin grec. « A quoi vous fait penser ce vin ? » demanda Massenet. Pour moi, voici ce qu'il me dit. » Et il se mit à fredonner une mélodie orientale ; la sensation de saveur avait amené par association une image musicale, à cause de la similitude des sentiments évoqués par l'un et par l'autre.

(BOUCHER, *Psychologie*, Paris, Delgrave).

Au même titre que l'image cinématographique, la musique est un langage.

Elle a comme source d'inspiration nos joies, nos douleurs, nos passions, toute notre vie affective, riche en sentiments aussi complexes que variés. Il n'est pas étonnant qu'elle ait toujours prêté à l'image animée la richesse de ses compositions, exprimant tantôt avec douceur, tantôt

avec violence nos bouleversements intérieurs.

Mais comment se rendre compte de l'utilité, pour un film parlé, d'être illustré musicalement ?

En disant cela, je songe au théâtre, où jadis un piano venait soutenir discrètement certaines scènes d'émotion. De nos jours, les gens de théâtre estiment sans doute qu'une scène jouée avec toute la passion désirable n'a nul besoin d'être soutenue par la musique. Les intonations des artistes prennent le public et le maintiennent en haleine. De leur présence réelle, vivante, sur le plateau, naît une communion totale qui, reconnaissons-le en toute franchise, n'existe point dans un théâtre cinématographique. On n'y trouve même pas ce prélude à l'enchantement, fait de cette attente devant le rideau dont les plis lourds sont à demi éclairés par la rampe...

Le spectateur d'un film a les yeux rivés sur un rectangle de toile blanche où tout à l'heure un faisceau lumineux viendra inscrire un mouvement ordonné qui donnera l'illusion de la vie. En intervenant à certains moments, la musique peut alors jouer le rôle d'un intermédiaire pour créer cette communion indispensable durant la présentation du film, jusqu'à l'apparition des premières images...

En enrichissant les représentations intérieures de notre pensée vagabonde ou précise, la musique ajoute à la rêverie de notre esprit. Si l'on demandait aux auditeurs d'un récital des œuvres de Chopin, de Mozart ou d'un concert symphonique ce que le langage musical évo-

que en lui, la diversité des impressions ressenties ne manquerait pas d'étonner. Mais ces impressions se rejoindraient sans doute dans la particularité d'un sentiment : tristesse, joie ou douleur... Les images que ces sentiments suggèrent ne sont pas identiques, mais leur résonance est semblable, et cette observation est essentielle pour l'illustration musicale de scènes cinématographiques auxquelles on cherche à donner l'émotivité d'un sentiment particulier.

Dans un film, l'action n'est pas toujours trépidante. A certains moments, elle se repose, et il arrive que des actions secondaires se déroulent dans des paysages dont la mobilité vient animer l'écran durant un temps plus ou moins long.

C'est une transition nécessaire dans le cours d'une action. Tantôt de façon impérative, tantôt de façon discrète, la musique vient prêter son langage aux vues projetées. Son rythme s'accorde au mouvement du paysage, et sa composition musicale s'inspire de cette ambiance dont elle souligne certaines particularités, telles qu'un orage, un bruissement de feuilles, le chant d'un ruisseau.

Je ne crois pas que, dans ces vues de transition, on puisse attribuer à un accompagnement musical le rôle qu'on attribue, par exemple, à l'éclairage d'un décor.

En partie « documentaire », cette musique cherche à s'identifier avec les bruits de la nature. Elle en donne une approximation, sans être pour cela intégrée à l'image. Elle reste un

élément distinct, *qui vient prêter son langage à un autre langage.*

Au surplus, ces deux formes de langage ne sont pas seulement distinctes. Elles empiètent l'une sur l'autre. Ce n'est pas créer une résonance que de chercher à imiter un langage. Cette imitation n'est plus le prolongement naturel de la vue représentée et ne tend qu'à amoindrir l'impression du réel qui doit s'en dégager.

Une résonance — continuation d'un bruit, d'un son — peut fort bien se concevoir sous la forme d'un plan visuel, prolongé par un plan auditif. Mais il ne convient pas que l'on éprouve l'impression que le plan visuel renferme une résonance auditive que l'on aurait négligée. Or, dans le langage de la nature, cette résonance auditive est intégrée à la vue réelle ; la musique n'apporte aucun élément nouveau et elle risque même de nuire.

Cette remarque n'a plus sa raison d'être si, cessant d'être « documentaire », la musique apporte, là aussi, une émotivité particulière, destinée à soutenir un jeu de scène, ou en prolonger, durant quelques instants, la signification sur le paysage environnant.

Rien ne s'oppose à souligner, par de la musique religieuse, l'impression d'apaisement et de sereine grandeur qui se dégagent de la vue d'un monastère. Il arrive d'être pénétré davantage d'humilité vraie, lorsque retentit sous les arches de pierres d'une église le chant divin des grandes orgues.

Il est, dans une œuvre d'imagination, certai-

nes scènes de sentiment où les accents de la musique sont autant d'antennes invisibles qui créent la communion entre les personnages de l'écran et les spectateurs, par la fluidité de leurs ondes et la résonance qu'elles provoquent.

Si on imagine une scène cinématographique où un vieux musicien retrace les temps heureux de sa gloire, l'évocation de ses souvenirs sera rendue plus vivante par un discret rappel musical des morceaux de chaque époque.

A la vérité, cette illustration musicale n'est autre chose qu'une projection sonore hors-écran d'un des aspects de l'état d'âme d'un ou plusieurs personnages.

Mais il y a plus encore. Au cours d'un film, le motif musical, sous la forme d'un *leitmotiv*, vient opportunément renforcer la continuité de l'action, en replongeant l'esprit du public dans l'ambiance d'une scène projetée depuis un certain temps déjà.

Grâce à cette réminiscence, due au langage musical, l'affinité existant entre deux scènes devient plus apparente.

Dans *le Vandale*, une réalisation cinématographique de valeur, un homme ayant commencé comme bûcheron, s'élève par son seul mérite au haut de l'échelle sociale. Au début de sa vie, il a noué une solide amitié avec un autre bûcheron, homme simple, sans ambition, amoureux des forêts où il est demeuré. Ensemble, ils ont vécu de dures années. Vers cette époque, le héros du film a connu une jeune femme, chanteuse de cabaret, qu'il a profondément aimée. Mais dans son désir d'arriver, il l'a délaissée pour contrac-

ter un mariage de raison. Vingt-cinq ans ont passé. Le voici riche, dans une demeure princière. Une lettre arrive. Elle est de son vieil ami d'autrefois, qu'il n'a jamais revu. A mi-voix, il déchiffre l'écriture malhabile de son ancien compagnon, sourit au passage où il lui rappelle la promesse d'une visite toujours remise. Mais, brusquement, la voix devient hésitante. Il arrête la lecture. L'écho d'une mélodie se fait entendre. La même que chantait autrefois son amie. Elle est morte. Et ce refrain, en lui rappelant un passé toujours présent, éveille un regret : celui de ne pas en avoir fait la compagnie de sa vie.

C'est là une des formes les plus heureuses de l'illustration musicale d'un film. On éprouve en effet le sentiment que cette musique est intimement liée à l'action, qu'elle soutient discrètement de l'émotivité de son langage.

Il est un domaine où la musique a non seulement son importance, mais où sa nécessité est indiscutable : c'est chaque fois que l'action cinématographique l'implique de propos délibéré, soit parce que cette musique est incorporée pour ainsi dire, à l'action — dans une scène de bal, par exemple — soit parce qu'elle concourt puissamment à créer l'atmosphère de cette action.

La vue d'un estaminet du Nord, avec son poêle flamand et son piano mécanique, est intimement liée aux quartiers ouvriers de cette grande région minière. Il est bien certain que le fait d'entendre les sons de ce piano mécanique

accentue davantage encore l'impression de vérité qui se dégage de la scène.

Pareillement, on ne saurait recréer fidèlement l'atmosphère d'une rue pauvre de Whitechapel sans faire entendre — ne fût-ce qu'un court instant — la complainte usée d'un orgue de barbarie, ou situer l'action dans un village tyrolien en ignorant totalement la note locale que donnent les joueurs d'harmonica.

S'il est un genre cinématographique où cette musique d'atmosphère doit être respectée intégralement, c'est bien le film documentaire.

A vrai dire, la musique tient, dans le documentaire, un rôle prépondérant. Je ne parle pas seulement de ces films où le pittoresque de certaines traditions nous est montré au travers du folklore musical, sous la forme de réjouissances, qui s'accompagnent de chants, de danses caractéristiques : la bourrée d'Auvergne, les danses bretonnes ou la farandole provençale, mais aussi de ces films qui révèlent les beautés de la nature.

L'adaptation musicale, inspirée du décor changeant d'un paysage, cherche à renforcer en quelque sorte le langage de l'image, au moyen de concordances d'impressions. Pour le public, elle agit un peu à la manière d'un second commentateur, qui souligne, non plus par le verbe, mais par des sonorités musicales, la beauté d'un décor naturel.

Il advient toutefois que cette illustration musicale amoindrisse, ici également, l'impression de vérité qui se dégage non seulement de la vue elle-même, mais également de son ambiance

réelle. Pour le spectateur, la promenade à laquelle il est convié est dépourvue d'un de ses plus grands attraits : le langage de la nature, fait de mille bruits divers, de murmures qui meublent un paysage et contribuent à lui donner son ampleur.

Je sais fort bien que, momentanément, il existe encore une limite aux possibilités techniques de l'enregistrement sonore, dans la reproduction fidèle de toutes les nuances du langage de la nature. Je sais aussi que d'aucuns attachent à la présence constante de cette illustration musicale un intérêt d'autant plus vif que dans leur esprit, loin de diminuer la vérité de ces vues, la musique sert de cadre indispensable à leur mise en valeur. Il n'en est pas moins vrai que le microphone, en dépit de ses moyens limités, se trouve être le plus proche de la nature filmée, de cette nature filmée dont on attend qu'elle nous donne à tout instant l'impression d'être plongés dans le réel.

Loin de moi l'idée de rejeter systématiquement un accompagnement musical des vues d'un documentaire. Encore convient-il là de faire une remarque qui peut avoir son importance. Les concordances d'impressions, recherchées par les musiciens, ne signifient pas nécessairement l'usage continuels des mêmes motifs musicaux, pour une adaptation uniforme s'appliquant à un nombre indéterminé de documentaires, filmés dans une même région ou dans un même pays.

La *Suite Algérienne* de Saint-Saëns, pour un paysage de l'Afrique du Nord, ou le *Marché Per-*

san, de Rimsky-Korsakov, dès que la caméra a franchi les rives du Bosphore.

Il faut bien reconnaître que dans le dessin animé, cette concordance d'impressions produit des effets aussi inattendus qu'heureux. Dans ce genre cinématographique, la musique est souveraine. Le compositeur peut donner libre cours à la fantaisie la plus folle, sous la seule réserve que cette fantaisie soit rythmée au point de se fondre complètement avec le mouvement du dessin animé.

Pour une fois, ces deux formes de langage : langage visuel et langage musical, se complètent harmonieusement. Elles sont, à vrai dire, inséparables. La musique n'est plus un élément rajouté, mais bien un complément absolument nécessaire, sans lequel le dessin animé, tel que nous le concevons et l'apprécions aujourd'hui, n'existerait pas.

C'est peut-être là une des illustrations les plus parfaites qui soient de deux modes d'expression artistique dont la synthèse ait été pleinement réussie.

FINANCEMENT DE LA PRODUCTION
CINÉMATOGRAPHIQUE FRANÇAISE

L'ART cinématographique exige, en plus du génie inventif de ses artisans, de la richesse de leur pensée créatrice, en un mot de tout ce qui est le don d'eux-mêmes, une mise de fonds importante qui se chiffre par plusieurs millions pour chaque film, au total plusieurs centaines de millions pour l'ensemble de la production annuelle de notre pays.

Ce livre serait incomplet si je laissais délibérément de côté la partie industrielle du cinéma, c'est-à-dire les possibilités commerciales d'un film *et la nécessité impérieuse de rémunérer le capital investi.*

Pour juger de la prospérité d'une industrie, il ne faut pas se borner à l'examen de quelques réussites brillantes. Seul un bilan faisant état de l'ensemble de son activité indiquera si oui ou non cette industrie est prospère.

Or, l'éloquence des chiffres révèle qu'en regard du nombre de millions investis dans la

production cinématographique française, pour l'année 1938, la part qui revient aux producteurs est inférieure au capital investi.

En face du chiffre investissement des capitaux — 320 millions — et celui des recettes nettes des producteurs, il y a un déficit de l'ordre de 35 millions.

Voilà le résultat négatif sur lequel on doit méditer pour l'avenir.

Si l'industrie cinématographique française devait continuer à faire appel au capital, qui non seulement n'est pas rémunéré, — à l'exception de quelques belles réussites — mais plus ou moins amenuisé, il est bien évident que cette activité qui périclite depuis longtemps est appelée à disparaître.

Je dis ceci avec le sentiment profond de servir la cause du cinéma français. Une industrie, quelle qu'elle soit, ne peut vivre et grandir que si une partie de ses profits d'aujourd'hui sert à son développement de demain.

Or, force m'est de reconnaître que non seulement cette condition n'est pas remplie, mais encore que l'amortissement simple du capital n'existe que dans de rares cas, d'où dérobade amplement justifiée de ce capital.

Devant cet état de choses, certains producteurs en sont arrivés à envisager des combinaisons plus ou moins heureuses, rarement viables.

Il leur arrive parfois, pour ne pas dire souvent, d'entreprendre une production cinématographique avec un capital initial dérisoire par rapport au nombre de millions qui sont nécessaires.

Le besoin d'argent liquide se fait rapidement sentir, et ils font alors appel au capital par une voie détournée, en demandant aux organismes de distribution régionaux de jouer le rôle de bailleurs de fonds...

En se basant sur la valeur commerciale du sujet choisi, sur les noms des principaux interprètes, ces distributeurs consentent à un producteur des avances sur les rentrées futures de recettes aux guichets des théâtres cinématographiques.

Ces avances sont généralement consenties sous forme de traites, et le producteur doit les escompter, à un taux plus ou moins onéreux, pour obtenir l'argent qui lui manque. C'est une première charge pour le film et un amoindrissement, dès le départ, des bénéfices éventuels.

Le producteur se retourne aussi vers le studio, vers le fournisseur de pellicule vierge, vers l'usine de développement et de tirage, pour solliciter du crédit...

Pour tout dire, le crédit est ainsi éparpillé sur une quantité de créances, qui sont autant de difficultés en puissance, d'embûches possibles.

On conçoit sans peine les risques sérieux qui menacent la vie commerciale d'un film lorsqu'il est grevé, dès avant son exploitation, de charges diverses nées pour la plupart de l'insuffisance trop manifeste du capital initial qui a servi à sa production.

Voilà une des formes actuelles du financement d'un film. Il en existe beaucoup d'autres...

Au regard d'un capitaliste averti, ces méthodes n'offrent aucune sécurité, et ne l'incitent

nullement à apporter son concours financier à une entreprise dans laquelle il discerne mal le contrôle qu'il peut légitimement exercer et dont les possibilités sont hypothéquées au départ.

Ceux qui ont le désir de créer une entreprise saine et rémunératrice pour tous — et il n'en manque pas dans le cinéma ! — sont seuls capables, en fournissant les garanties nécessaires, d'inspirer confiance aux capitalistes, en leur présentant, cela va de soi, le compte détaillé des frais de production et un exposé précis de la politique commerciale qu'ils entendent suivre.

Si cette condition est remplie, on n'aura plus à redouter les concours financiers de la dernière heure, qui coûtent toujours très cher, en raison des exigences dont font preuve, la plupart du temps, ceux qui aident un producteur à terminer un film arrêté par manque d'argent.

Les récentes mesures adoptées pour assainir le marché cinématographique français ne pourront que contribuer à éliminer ces pratiques fâcheuses et nuisibles à l'essor de l'industrie cinématographique de notre pays. En particulier, la suppression du double programme est une mesure qui s'imposait. Elle permettra un meilleur rendement pour chaque film, en supprimant l'avalissement de la location, dû à la mise sur le marché de films médiocres, dits de « première partie ». Cet état de choses ne se justifiait qu'en raison du prix médiocre de location du film de « première partie », qui grevait par ailleurs d'autant le rendement réel du grand film.

Certes, le producteur d'un film financé de

manière rationnelle aura d'impérieuses obligations vis-à-vis de ses commanditaires ou de l'organisme de crédit qui lui aura fait confiance, mais, en revanche, il pourra suivre plus librement l'exploitation de son film et imposer, si nécessité il y a, ses vues aux distributeurs auxquels il confiera ce soin.

Un film est terminé, prêt à être mis sur le marché. Une maison de production importante peut assurer elle-même sa distribution, mais à côté des grandes sociétés qui procèdent ainsi, il existe des producteurs indépendants qui demandent à un organisme de distribution de se substituer à eux pour louer leurs films.

Cet organisme s'adresse à tous les propriétaires de théâtres cinématographiques, et loue le film pour une durée et à un taux déterminés, selon les modalités en usage dans l'exploitation.

Les théâtres encaissent des recettes plus ou moins importantes, sur lesquelles l'Etat prélève tout d'abord les taxes dont il a fixé le montant, sans préjudice de certains droits d'auteurs.

Sur les recettes nettes, c'est-à-dire déduction faite des taxes et droits d'auteurs, un pourcentage est retenu par l'exploitation, qui verse le surplus au distributeur.

A son tour, celui-ci prélève, sur les sommes qu'il encaisse, un pourcentage représentant sa commission pour avoir assuré la distribution du film, et il transfère enfin le reliquat de ces sommes au producteur.

Ainsi se termine, en territoire national, le cycle des opérations.

La distribution est une chose difficile. Elle sup

pose d'indéniables qualités de commerçant, et une connaissance approfondie du marché cinématographique français, d'autant plus nécessaire que, par le jeu des locations d'un film, on peut facilement obtenir des différences de rendement considérables — si la politique commerciale adoptée n'a en vue que l'intérêt du distributeur et non pas celui du producteur.

Il est en effet tentant pour un distributeur qui exploite à la fois plusieurs films de qualité différente de se servir du meilleur de ces films pour imposer, aux propriétaires des théâtres cinématographiques, la projection des autres.

Un film étant une œuvre cinématographique, on ne peut raisonnablement exiger qu'il en soit produit tous les ans un nombre déterminé, — au risque de vouloir industrialiser des qualités d'intelligence, des dons de création qui demandent à être mûris, travaillés, sans qu'on les oblige à s'exprimer dans un laps de temps défini.

Ici, il me faut tout de suite préciser ma pensée :

Si l'art cinématographique exige, pour créer une œuvre, le temps nécessaire à cette création, cela n'implique en aucune manière l'absence, même partielle, de méthodes de travail, de contrôle financier et d'une discipline qui est exactement le contraire d'un gaspillage de temps et d'argent, que rien ne saurait justifier.

Nous savons maintenant qu'une grande partie de l'insuccès du film *est due à un travail préparatoire insuffisant*. Nous savons aussi que ce travail préparatoire est de beaucoup le moins coûteux, puisqu'on peut à loisir modifier le dé-

coupage d'un scénario, sans que les frais qui en résultent se rapprochent, même de très loin, des sommes que représente une simple journée de travail en studio.

Plus le découpage d'un film sera travaillé, plus on aura de chances d'atteindre à cette qualité hautement désirable, qui ne peut être obtenue, en fin de compte, qu'en poussant à l'extrême, jusque dans ses moindres détails, le développement de l'idée et sa transposition cinématographique.

Peu importe que ce découpage nécessite six mois de travail, un an même, voire davantage.

Ce travail, qui, en grande partie, est responsable du succès du film est en outre le seul moyen d'éviter le gaspillage et la perte de temps, dès l'instant où les prises de vues commencent, accompagnées inévitablement de dépenses extrêmement élevées.

D'après des études qui ont été faites il apparaît que la production cinématographique française devrait se limiter à cent vingt films par an.

Ce qui vient d'être exposé semble indiquer que le problème ne peut être résolu d'une manière quantitative. Toute limitation, dans un sens ou dans l'autre, serait arbitraire. Chaque film produit devant avoir d'indéniables qualités artistiques, en dehors de la perfection de sa présentation technique, la production cinématographique ne peut s'identifier avec un travail en série.

D'aucuns objecteront sans doute que les nécessités du marché cinématographique français per-

mettent de produire un nombre minimum de films par an pour satisfaire aux exigences de la clientèle. Mais croit-on sincèrement que cette clientèle se satisfera longtemps encore d'une production de qualité insuffisante, dans laquelle elle retrouvera chaque semaine les mêmes procédés, la même pauvreté de développement, en un mot l'aspect uniforme de ces films dont on dit que leur carrière est « difficile ? »

L'expérience est là pour démontrer le contraire, car comment expliquer le succès prodigieux de certaines productions particulièrement réussies, ou de ces bons films qui reçoivent un accueil très favorable, si ce n'est que le public est heureux d'applaudir un film qui marque un réel effort...

N'est-ce pas là le meilleur argument à opposer aux partisans d'un nombre déterminé de films ?

Ne pourrait-on pas, dans le cadre de l'activité économique du pays, alléger les charges fiscales qui pèsent sur une industrie comme celle du cinéma ?

Ce n'est pas un secret que le montant total des taxes perçues aux guichets des théâtres cinématographiques grève lourdement la production, — et nous savons par ailleurs que les restrictions monétaires et autres rendent difficile l'exploitation de nos films en Europe.

Il semble donc qu'un effort doive être fait dans le sens d'une diminution de ces taxes, — ce qui donnerait aux producteurs français un revenu supplémentaire appréciable, et aurait une heureuse répercussion sur le Capital qui trouverait

là une garantie supplémentaire et une raison de plus de s'investir dans la production cinématographique.

XIV

L'AVENIR DU CINÉMA

JE viens d'esquisser l'activité présente du cinéma dans ses multiples domaines, ainsi que les principes essentiels qui sont à la base de la réussite possible d'une production cinématographique.

Je voudrais parler maintenant de l'avenir du cinéma.

Problème complexe, d'autant plus délicat qu'il entraîne une étude sommaire d'éléments divers, qui sont à la base de l'évolution de notre art, évolution conditionnée par deux facteurs : les idées nouvelles ; les progrès de la technique.

Il n'est pas d'exemple, je crois, qu'un art évolue dans une ligne droite. J'entends par là la possibilité pour cet art d'emprunter des chemins de traverse, en éparpillant son activité créatrice dans des genres plus ou moins heureux.

Est-ce une raison pour en inférer que cet art devient décadent, et qu'au lieu de s'épurer, il

incline à des manifestations qui ne rehaussent nullement son prestige ?

Soyons juste. S'il en était ainsi, on pourrait faire le même reproche à la littérature. Or, ce n'est pas parce que certaines créations littéraires s'inspirent de sujets peu élevés, qu'il faut étendre à l'ensemble de la littérature une appréciation fondée sur des genres particuliers.

Pareillement, si certaines productions cinématographiques semblent indiquer un piétinement, voire une régression, il serait injuste d'en conclure que l'art cinématographique en général n'a pas, depuis sa naissance, marqué une courbe ascendante.

Encore que la mentalité du public et son goût présent servent de guide à la production cinématographique, ce ne sont pas là les seuls éléments qui influent sur l'évolution de notre art.

Parfois même, cet engouement du moment contient le germe de la réaction de demain. Cette réaction se manifeste sous la forme d'esprits nouveaux, dont l'apport d'idées neuves renferme toujours des possibilités intéressantes d'expressions et une variété dans leur mode de présentation.

Tous ceux qui, de près ou de loin, s'intéressent au cinéma, contribuent dans une mesure plus ou moins grande à son évolution.

En premier lieu, la critique des films, — aujourd'hui fort bien faite — qui s'efforce de discerner les qualités et les défauts des productions cinématographiques et concourt ainsi à son amélioration constante.

C'est le cinéma d'amateur, en format réduit,

qui est en grande partie la pépinière des cinéastes de demain. L'enthousiasme, le désintéressement de ces fervents du septième art, qui apportent toute la fougue d'une croyance réelle, profonde, dans son avenir, donne des résultats extrêmement intéressants. Plus on encouragera les travaux de ces clubs de cinéastes amateurs, plus on favorisera, grâce aux innovations que ces jeunes apportent, l'évolution de l'art cinématographique.

Mais il est un autre élément auquel nous devons songer : l'émulation continuelle, née de la variété infinie des productions cinématographiques, aussi bien chez nous qu'à l'étranger.

Cette émulation est le ferment indispensable pour stimuler toutes les énergies au service de l'art cinématographique, et l'on ne peut que se réjouir d'une belle réussite de l'écran, quelle que soit son origine.

Aussi bien peut-on regretter une fâcheuse tendance qui se manifeste présentement : je veux parler du souci qu'ont certains de nos producteurs de vendre à l'étranger *les droits d'adaptation d'une œuvre cinématographique, créée en France, dans notre langue.*

Cette œuvre cinématographique française a été bien accueillie par le public. Cela veut dire que le scénario présente des qualités réelles. Pour un producteur étranger, — plus particulièrement en Amérique — il est aisé, sous réserve éventuelle de quelques modifications de découpage, de tourner à nouveau ce sujet, pour qu'il convienne parfaitement à la mentalité du public américain.

D'une part, le producteur étranger acquiert les droits de reproduction d'une réussite cinématographique, et, d'autre part, le producteur français trouve là, sous la forme d'un versement substantiel, une partie de l'amortissement du coût de son film.

Quel que soit l'intérêt immédiat de cette façon de procéder, quel que soit le souci de reconstituer fidèlement le film tourné en France, il n'en reste pas moins vrai que l'œuvre cinématographique nouvelle qui sortira d'un studio étranger aura perdu le caractère de l'esprit français. Cette « reproduction » ne contribuera plus au rayonnement de la pensée de notre pays...

N'existe-t-il aucun moyen de limiter ces « reproductions » nuisibles à l'évolution d'un art ?

Certains sujets cinématographiques conviennent aux publics de tous les pays, car les sentiments qu'ils expriment et les actions qu'ils provoquent ne sont pas le privilège d'un peuple, mais entrent dans le comportement habituel des individus. Pourtant, nous l'avons vu, ces sentiments ne se traduisent pas toujours par des réactions identiques...

Or, pour certaines scènes d'un film, il devrait être possible de rechercher un mode d'expression plus conforme à la mentalité d'un public différent du nôtre...

Bien entendu, il ne s'agirait pas, pour obtenir une plus grande diffusion d'un film à l'étranger, de refaire le découpage d'un scénario. Plus simplement, il s'agirait de prévoir, dans ce découpage, quelques développements différents,

plus particulièrement destinés au marché étranger.

Nous avons vu qu'une grande partie des sujets cinématographiques était tirée du domaine littéraire ou du répertoire théâtral. Peu de scénarios sont nés de la réflexion personnelle. Imagine-t-on l'enrichissement de l'art cinématographique si nos littérateurs et nos dramaturges recherchaient des idées pour scénarios cinématographiques, non plus inspirés de leurs œuvres, mais d'une conception totalement inédite.

Il sont nombreux ceux qui contribueraient ainsi à l'évolution de notre art, par la richesse et l'originalité de leur pensée.

Après tout, une brillante réussite, au cinéma, n'a-t-elle pas la valeur d'une réussite théâtrale ? Une belle œuvre cinématographique n'est-elle pas capable d'émouvoir et de remuer profondément un public ? L'image animée ne permet-elle pas d'exprimer une pensée avec autant de profondeur, surtout depuis que la parole est venue lui prêter son langage ?

Pour un dramaturge ou un littérateur — il en est certains qui l'ont compris — le cinéma est un mode d'expression dont ils peuvent se servir, et dont la souplesse peut rendre toute l'originalité de leur talent.

Il suffit, pour cela, de comprendre la beauté de l'image cinématographique et d'en discipliner les diverses formes d'expression, en les pliant aux exigences de la pensée individuelle.

Il est donc souhaitable que l'art cinématographique ne fasse plus seulement appel à la pensée déjà exprimée, soit dans le livre, soit sur la scè-

ne, mais qu'il trouve constamment un nouveau de jeunesse et d'inspiration dans des idées neuves, conçues pour lui.

L'évolution de l'art cinématographique est lente. Je dis cela pour ceux qui reprochent au cinéma de piétiner ; certains même ont prétendu qu'il en était encore aux balbutiements...

Cette évolution est lente, du fait de facteurs divers qui influent sur son développement, et dont on doit tenir compte.

Contrairement à la sculpture ou à la peinture, l'art cinématographique fait appel, pour la création d'une œuvre, non seulement à des collaborateurs spécialisés dans une activité particulière ; photographie, architecture, décoration, mais encore à ce personnage extrêmement important qu'est le comédien.

Or, nous savons que le public aime une œuvre cinématographique pour des raisons diverses. Il ne se rend pas au cinéma uniquement pour voir un film dont la critique dit le plus grand bien, mais aussi parce que le film est interprété par des artistes en renom.

Cette remarque est importante dans ses conséquences : le choix du public n'est pas dicté seulement par un souci artistique, mais souvent au premier chef par le désir de revoir un artiste dont il apprécie la silhouette et le jeu — particularité qui n'est pas sans avoir une répercussion directe auprès des producteurs, dont l'un des soucis constant est de tâter le pouls de l'opinion du public.

Et pareillement pour le choix des sujets, dont

les genres dépendent dans une certaine mesure de la tendance du moment.

La nécessité de plier l'art cinématographique à ces exigences contrarie et retarde son évolution. Il est difficile sinon impossible d'échapper à ces contingences. C'est là la rançon naturelle du côté universel de l'image animée ; ce privilège, qui facilite la pénétration du cinéma dans les couches profondes des populations, l'oblige en revanche à suivre de très près les fluctuations de leur mentalité.

Il est donc injuste de reprocher à l'art cinématographique son manque d'initiative, qui n'est qu'apparent. Il suffit de mesurer le chemin déjà parcouru depuis ses débuts pour lui faire pleine et entière confiance, et croire à son avenir. Mais cet avenir est conditionné également par les améliorations techniques et les techniques nouvelles, telles que la couleur, aujourd'hui, et peut-être, demain, le relief.

Si le cinéma, dans ses manifestations diverses, tend à donner le reflet de la vie, il semble bien que la couleur ait son rôle à jouer ; un rôle non pas secondaire mais essentiel, puisqu'elle permet la représentation, dans toute la richesse de ses couleurs, du décor de la nature, et que dans un décor reconstitué au studio, les coloris peuvent être interprétés au gré du cinéaste.

Pour le profane, peu averti de la technique extrêmement complexe du cinéma en couleurs, cette distinction entre les couleurs naturelles et celles choisies pour un décor apparaît superflue. En fait, c'est cette distinction qui pose le problème de la couleur sur son plan réel : problè-

me technique d'une part, artistique de l'autre.

On devine sans peine que, pour rendre la gamme infinie des nuances de la nature, il faut avoir à sa disposition un procédé technique d'une très grande souplesse, capable de sélectionner et d'enregistrer sur la pellicule les nuances les plus subtiles d'une même couleur, faute de quoi la nature filmée prendrait rapidement l'aspect d'un chromo.

Quelle que soit l'excellence d'un procédé tel que *Technicolor*, on ne saurait prétendre encore aujourd'hui à une fidélité totale de reproduction, encore que les résultats obtenus s'améliorent de jour en jour.

Mais il en va tout autrement dans un décor reconstitué au studio, où l'on peut pallier à l'insuffisance de souplesse d'un procédé par un choix judicieux de coloris et une harmonie de tons qui donnent une illusion quasi-parfaite de la couleur « interprétée » par le talent d'un artiste.

Le public a manifesté une approbation sans réserve pour une production située dans le milieu de la haute couture, où l'on pouvait admirer de jolies créations présentées par des mannequins, et surtout un concours original, prétexte à un défilé des robes de style, où le drapé des étoffes était rendu plus attrayant encore par le jeu chatoyant des couleurs.

Cette brève illustration ne permet peut-être pas de conclure que tous les sujets cinématographiques se prêtent avec une égale facilité à la photographie en couleurs. L'impression de réalité qui se dégage d'une scène filmée dépend

également d'un éclairage convenable, permettant de donner du relief aux gens et aux choses. C'est cet éclairage qui souligne le dessin des visages, anime leur expression et les environne d'une lumière ambiante, nécessaire pour préciser les contours du décor où la scène est située.

Nul doute que cet éclairage puisse se traduire en nuances colorées, mais il est certains genres de films pour lesquels la couleur ne joue pas le même rôle prépondérant, où, par la nature même du sujet traité, elle n'est pas indispensable à la vérité de la scène. Je veux parler, entre autres, de ces films d'atmosphère, où une partie de l'action est plongée dans la pénombre.

Et même si cette couleur était jugée indispensable, elle se fondrait alors dans une grisaille où l'on discernerait mal la subtilité de ces jeux d'ombre et de lumière qui contiennent néanmoins des éléments colorés. Il y aurait là pour l'œil du spectateur une transition insuffisante, lors du passage, par exemple, d'une scène de plein air à la vue d'une grotte mal éclairée.

Pour que ces transitions soient acceptables, au cinéma, dans un film en couleurs, il faut donc que la souplesse du procédé en facilite la production. Le spectateur percevra ainsi un certain reflet coloré qui prolongera la continuité de la couleur.

C'est donc revenir à une souplesse d'expression qui seule pourra permettre d'apprécier et de juger si la couleur cinématographique s'apparente, dans tous les cas, à la couleur réelle.

Qui d'entre nous n'a pas eu l'occasion déjà de voir sur un écran cinématographique les résul-

tats obtenus par le procédé dit des anaglyphes, qui, grâce à une technique spéciale de la prise de vues, permet au spectateur d'avoir l'impression du relief en chevauchant simplement des lunettes bicolores ?

On se rend compte alors de l'effet produit par un train venant sur la salle, ou par un projectile, — tel une balle de tennis, lancé face au public. Instinctivement, le spectateur esquisse un geste de recul, ce qui met en évidence le côté hallucinant que ce relief peut provoquer dans certains mouvements.

Depuis longtemps, des chercheurs opiniâtres s'efforcent de créer l'illusion de la troisième dimension sans qu'il soit besoin pour cela d'interposer, entre l'œil du spectateur et l'écran, un moyen de lecture intermédiaire. Y parviendront-ils un jour ? Faisons-leur confiance...

Cinéma en relief, cinéma en couleurs sont donc, dans l'état actuel des choses, les deux nouveaux horizons qui s'offrent à l'image animée. Il n'est pas douteux que ces améliorations ou changements possibles de la technique cinématographique n'influent sur l'avenir du Cinéma. Mais de là à penser que le Film pourrait prendre une signification totalement nouvelle, serait aller un peu vite. L'essence du Cinéma, sa raison d'être, d'exister, ne seraient en rien modifiées. Seulement, il pourrait se faire qu'au travers de ces nouvelles améliorations, le Cinéma se rapproche davantage encore de la vie, nous la montre sous un jour dépouillé complètement, ou presque, de conventionnel.

Et ce résultat ne serait que l'épanouissement

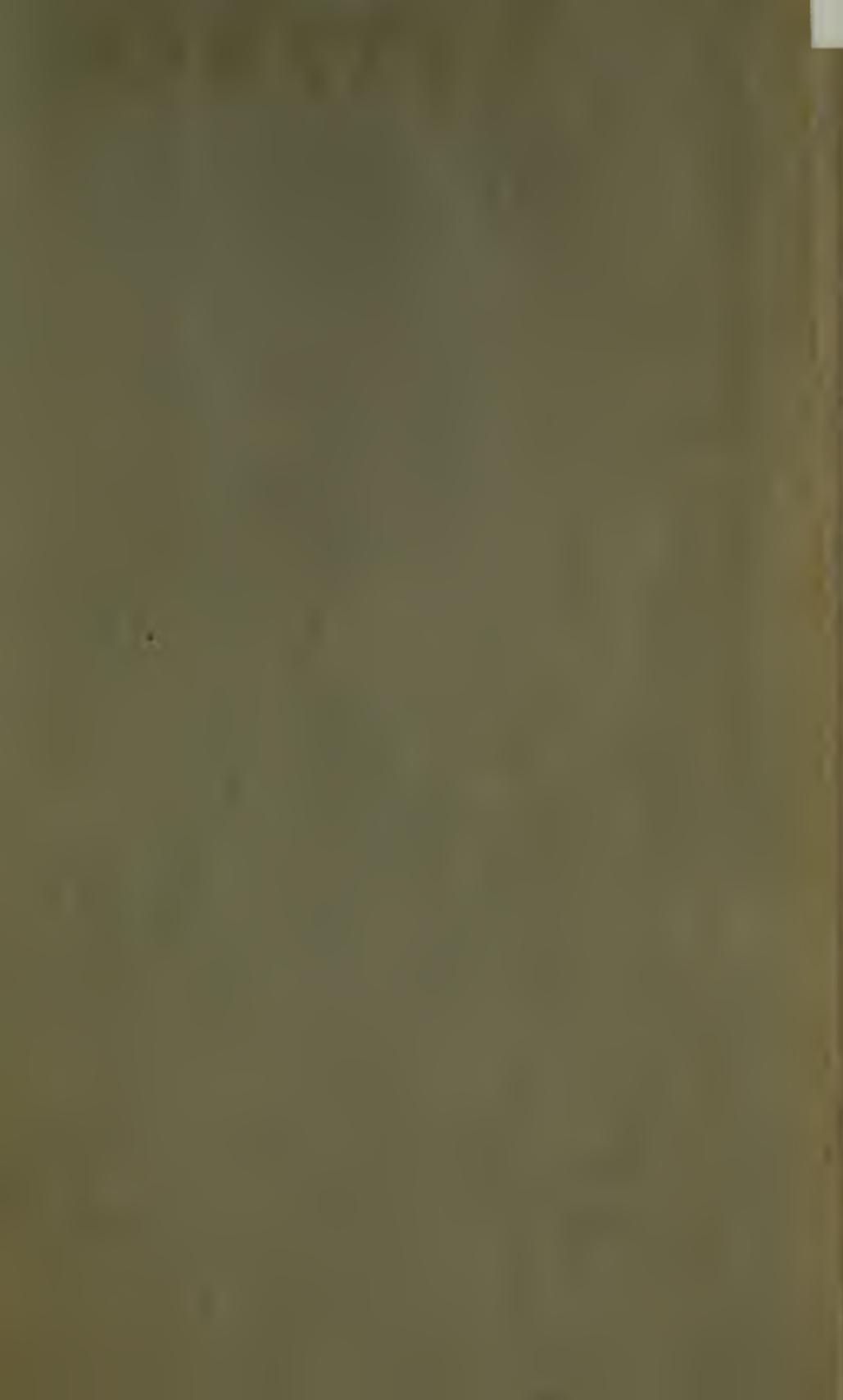
désirable de cet art qui, pour être jeune, sans doute, nous prouve, par les résultats déjà obtenus, qu'il a su créer un mode d'expression nouveau, profondément humain.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

I. Tour d'horizon	9
II. Mouvement et Rythme	25
III. Scénarios et Découpage	35
IV. Mise en scène	53
V. Le Cinéma à l'Étranger	63
VI. Le Cinéma français	79
VII. Les Comédiens	99
VIII. La Presse filmée	109
IX. Documentaire	125
X. Doublage des Films étrangers	135
XI. Films d'Enseignement et Dessins animés	143
XII. Illustration musicale	159
XIII. Financement de la Production ciné- matographique française	169
XIV. L'Avenir du Cinéma	179

*Achévé d'imprimer
le 20 Janvier 1942
sur les Presses
de*
L'IMPRIMERIE DU PARNASSE
*9, rue Édouard-Jacques
à Paris (14^e)*



UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

Los Angeles

This book is DUE on the last date stamped below.

FEB 15 2002

REC'D YRL APR 06 01

University of California, Los Angeles



L 006 833 893 8

